ARTĂ ȘI IDEOLOGIE

JUNIMEA

Scanned with OKEN Scanner

HUMANITAS—14

EDITURA JUNIMEA • IAŞI • 1979

Lucrare elaborată sub egida
INSTITUTULUI DE FILOSOFIE
al Academiei de ştiinţe sociale şi politice

Scanned with OKEN Scanner

ARTĂ ȘI IDEOLOGIE

COORDONATORI :
Prof. dr. docent AL. TANASE
Prof. dr. ION REBEDEU

Scanned with OKEN Scanner

UNELE PROBLEME TEORETICE ȘI METODOLOGICE ALE RAPORTULUI ARTĂ-IDEOLOGIE

Motto :

„Creația artistică la baza căreia se află dialectica materialistă, filosofia noastră revoluționară despre lume trebuie să-și tragă seva din realitatea social-istorică în mijlocul căreia se naște, ea fiind incompatibilă cu înstrăinarea de viață, cu lipsa de țel, cu gratuitatea, cu așazisul principiu al artei pentru artă infirmat de întreaga dezvoltare a culturii universale"

NICOLAE CEAUȘESCU,

Expunerea cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste și al comunismului în România.

I. Modul de a pune problema

Relația artă-ideologie este deosebit de complexă, ea poate fi examinată din unghiuri de vedere diverse. *Sub raport metodologic,* se impun, în prealabil, unele chestiuni de a căror deslegare depinde înțelegerea corectă a acestui raport :

1. *Raportul artă-ideologie* este doar un raport de exterioritate, între forme distincte de conștiință socială și cultură spirituală, sau și un auto-raport între părți constituente ale artei ? Răspunsul nos-

Scanned with OKEN Scanner

tru nu poate fi decît : nici reducționism simplificator, nici ruptură între artă și ideologie. Ideologia nu reprezintă, pentru artist, pur și simplu o *matrice categorială* la care trebuie să se refere, dar care îi este substanțialmente străină.

2. Cu alte cuvinte, ideologicul se situează exclusiv în sfera nonesteticului, a elementelor de impuritate ale artei, sau se include în chip metamorfozat și în zona esteticului, ca implicație necesară a artei considerată în chiar specificul și autonomia sa ?

Putem accepta distincția între un înțeles larg al ideologiei și unul mai restrîns. În primul sens, ideologică este orice reflecție angajată a omului asupra ordinei sociale, a condiției umane, asupra proiectelor fundamentale ale omului ; în sens restrîns, așa cum e folosit termenul în literatura social-politică, ideologia are un caracter istoric determinat, fiind legată de structurarea clasială a societății, de lupta de clasă — ca un proces de conștientizare a acestei lupte, ca un reflex de conștiință, istoricește determinat a contradicțiilor de clasă. Ideologia ca o falsă conștiință de sine nu este decît un aspect derivat din înțelesul clasial al ideologiei.

3. Ținînd seama de faptul că orice definiție de concepte presupune situarea lor într-un anume cîmp semantic, cum putem defini ideologicul în raportarea sa specifică la artă sau care definiție a ideologicului este cea mai adecvată pentru nevoia de a exprica *natura ideologică* a artei ?

Există în genere două modalități de a defini ideologicul :

a) totalitatea formelor de conștiință și a faptelor spirituale care se constituie ca expresii ale unor poziții de clasă bine determinate ;

b) o modalitate a *subiectului epistemic*, și anume aceea în care dialogul său cu lumea se constituie ca *o relație cognitivă, polemică, partizană.*

Scanned with OKEN Scanner

După opinia mea, cea mai adecvată definiție a ideologicului din punct de vedere al relației artă-ideologie este următoarea : ideologicul este o sinteză între *reflectare*, *constructivitate* și *creativitate* — ceea ce presupune depășirea *subiectului epistemic*, afirmarea sa ca subiect *axiologic*, ca subiect *politic*, ca subiect *etic* și *praxiologic*.

4. Admițînd ideea de *determinism ideologic* a artei, se ridică o serie de probleme noi :

— ideologicul este doar o verigă intermediară în seria condiționărilor sale social-obiective ;

— condiționarea ideologică a artei este doar de *natură politică* sau de ordin cultural mai general ?

O distincție posibilă și necesară — atunci cînd discutăm conceptul în raport cu arta — este aceea între ideologie ca *act rațional*, *discursiv* al spiritului (în filozofie, știință) și ideologie ca *atitudine spirituală*, ca un *comportament afectiv* (în artă, religie). Altfel spus, ideologicul poate fi preponderent rațional sau preponderent afectiv.

G. Călinescu a exprimat cu acurateţe și deplină claritate această idee : „...arta este într-adevăr ideologie, însă o ideologie specifică, exprimată concret spre deosebire de ideologia teoretică exprimată conceptual ; noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuși, nu vom declara pe autor artist, dacă ideologia sa n-a devenit creaţie“ [1].

5. Toate aceste disocieri au implicaţii deosebit de importante în sfera artei. Astfel, ideologicul reprezintă pentru artă :

a) punctul de plecare în sensul *condiționării sociale* a artistului ori a actului de creație artistică — status-ul social al fiecărui creator ;

b) *orizontul filozofic* și *climatul cultural* al operei de artă ;

---

[1] G. Călinescu, *Puțină estetică socialistă*, în „Contemporanul“, 14 august, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

c) *atitudinea estetică* în receptarea operei de artă, respectiv criteriile etice și estetice ale judecății de valoare ;

d) *comunicarea* prin care arta se integrează în marele teatru al lumii, devine un bun spiritual al publicului, un fapt de civilizație, pune în joc criterii ideologice ;

e) *componentă internă* a actului de creație artistică, integrată și topită în *valoarea etic-formativă* a operei.

6. Ideologicul poate fi compromis în două cazuri :

a) prin *atitudini sociologizante și ideologizante* care pun problema în termenii unei relații de adecvare liniară, nemijlocită, utilitară (în sens pragmatic) ; abuzul de ideologie, în acest caz, se transformă în contrariul ei deoarece, în sfera artei, ea nu poate subzista în forme pure, retorice, declarative ;

b) prin atitudini *autonomist-estetizante* față de care ideologicul de orice natură, socialul în genere, este un corp străin ce-i alterează puritatea, specificul.

Referindu-se la cunoscuta polemică Titu Maiorescu—Constantin Dobrogeanu-Gherea, trebuie spus, în această ordine de idei, că nici Maiorescu nu a exclus din ecuația operei de artă elemente de natură ideologică (chiar dacă nu le-a numit astfel), mai ales atunci cînd a analizat creația populară, nici Gherea nu a neglijat specificitatea ireductibilă a artei.

Cel mai de seamă gînditor marxist din perioada postbelică, G. Lukacs, spunea în monumentala sa operă consacrată esteticii : „Relația reală dintre *sarcina socială* și operă este dimpotrivă următoarea : cu cît desăvîrșirea estetică imanentă a unei opere de artă este mai organică, cu atît este ea în stare

Scanned with OKEN Scanner

să îndeplinească mai bine sarcina care i-a dat naștere"[1].

În artă, nu există *adevăr ideologic* în afara celui *artistic* dar adevărul artistic, el însuși :

— nu se poate constitui fără a-și extrage seva din existența angajată și dramatică a omului ;

— nu se poate finaliza, operaționaliza, transforma în resorturi de gînd și sensibilitate fără confruntare cu marile adevăruri ideologice ale epocii, clasei, națiunii.

Ideologicul în artă, ca și în știință, se realizează în primul rînd ca un *proces cognitiv*. Dar în artă, *cunoașterea* e de altă natură — nu e nici un înlocuitor, nici un duplicat al cunoșterii științifice. Aceasta deoarece cunoașterea nu poate fi restrînsă la formele sale conceptuale ; făcînd distincția între *obiectul cunoașterii științifice și obiectul cunoașterii artistice*, se pune întrebarea : *cunoașterea prin artă* este doar de natură concret senzorială, dacă ea se limitează la caleidoscopul strălucitor al realității ? Din însăși modul de a pune problema rezultă că răspunsul nu poate fi decît negativ. Arta — atunci cînd este artă — mare și adevărată — pătrunde în miezul realului ca și știința. Dar care real și cu ce mijloace ? Cert este că drumul de la fenomen la esență nu se realizează numai prin explorarea obiectivității discursive a realului, ci și prin apropierea imaginativă, în structuri imagistice, a individualului concret cu semnificația generală.

Cu alte cuvinte, încercări de a dezideologiza arta se produc în două căi distincte :

a) prin obiectualizare și tehnicizare maximă, avînd ca echivalent estetic un joc pur al formelor ;

b) prin subiectivizare maximă, în sensul detașării totale de orizontul lumii obiective, a exacerbării eului individual, deci prin absența oricărui *mesaj* care presupune *dialog activ* al omului cu lumea.

---

[1] *Estetica*, vol. II, Editura Meridiane, p. 594, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectivitatea naturală a lucrurilor este aculturală şi aideologică, pe cînd moralitatea ca prezenţă ideologică în artă înseamnă detaşare de *naturalitatea biologică* a relaţiilor umane, socializare şi spiritualizare.

Arta ca formă spirituală relativ autonomă, ca şi cultura în general, ţine de *statutul existenţial al omului,* avînd mai multe nivele : un *nivel psihologic,* un *nivel gnoseologic* şi un *nivel axiologic.*

II. Forţa ideologic-demiurgică a artei. Tensiunea lăuntrică dintre ideologicul afirmat ca atare şi ideologicul implicat transfigurat artistic

Prezenţa ideologicului în artă este negată îndeosebi de adepţii *purismului* sau *autonomismului estetic,* care pretind a salva astfel *forma artistică,* deci specificul însuşi al artei, „eliberînd-o" de tot ceea ce îi este străin. Dar primejdia mortală a dezagregării formelor în artă se află nu în deschiderea lor spre cîmpul social şi uman ci, dimpotrivă, în ruperea şi izolarea lor de acest cîmp, reducerea poeticului la o lume a aparenţelor frumoase, a falsei libertăţii. *Forma estetică* în afara transfigurării unor *conţinuturi* de viaţă, a *obiectivităţii* condiţiei umane, a disponibilităţilor umane de percepere şi selectare, de autoreconstrucţia spirituală este fie o iluzie, fie o artificiozitate, fie o înşelăciune. Teoreticienii autonomismului resping relaţiile artei cu politica, cu orice fel de politică şi de asemenea, finalitatea ei social-umană, deoarece aceasta ar implica acceptarea rigorilor formale, ar presupune asigurarea unei maxime comunicabilităţi şi inteligibilităţi a operei de artă.

„Libertatea de esenţă a artei nu se exprimă, desigur, la nivelul superficial al respingerii oricărei finalităţi extra-estetice ,al izolării ei autonomiste

Scanned with OKEN Scanner

într-un univers estetic pur. Libertatea astfel dobîndită este iluzorie, iar raportată la esența artei se transformă adesea în contrariul ei“ [1].

Neutralismul ideologic-politic echivalează în cele din urmă cu neutralismul axiologic care înseamnă moartea artei. Nici cultivarea nonfigurativului în arta modernă nu înseamnă, în esență, ruptură cu realitatea socială și culturală a timpului ; ea este, dimpotrivă, legată de anume tendințe către raționalitate.

După filozofii idealiști, ideologia poate trece de la *idealitatea conceptului* la *realitatea existențială* numai pe plan speculativ ; este o adevărată „minune“ să deduci relevanța concretului din „entitatea ireală a intelectului“.

Marx spunea despre filozoful speculativ că se „poate să realizeze acest proces de creație neîntreruptă numai datorită faptului că prezintă drept determinări *descoperite* de el, proprietăți unanim recunoscute și senzorial intuite ale mărului, perei etc. Numai datorită faptului că dă formulelor abstracte ale intelectului, pe care numai intelectul abstract le poate crea, numele unor lucruri reale... Această operație se numește în limbaj speculativ, concepe-rea *substanței* ca *subiect,* ca proces *lăuntric,* ca persoană absolută și acest mod de concepere constituie o trăsătură esențială a metodei hegeliene“ [2].

Forța creației ideologice nu constă însă în a dubla lumea reală cu una imaginară, ci a construi, pe temeiul celei dintîi, un univers logic, esențializat, pe calea ridicării de la abstract la concret.

Dar acolo unde rațiunea abstractă se dovedește sterilă și neputincioasă, intervine transfigurarea artistică a lumii reale, instituirea unei lumi imagi-

---

[1] V. E. Maşek, *Nihilismul estetic și libertatea iluzorie,* „Era socialistă“, 13/1975, p. 46.

[2] K .Marx, Fr. Engels — *Despre artă,* vol. II, Editura politică, 1967, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

nare care nu este doar o lume a aparențelor, o lume de copii și imitații, ci o lume care, la nivelul marii arte, pare (și este) mai adevărată, mai pătrunzătoare decît lumea reală. Dar adevărul acestei lumi nu este de factură epistemologică, ci morală și artistică, căci ea este prin excelență o lume a omului și pentru om, plămădită din propria sa substanță spirituală, din destinul dramatic și devenirea istorică a omului.

A provocat dispute teza lui Plehanov că opera de artă acționează asupra *aptitudinii* noastre de contemplare și nu asupra logicii, asupra imaginației noastre și nu asupra rațiunii. Plehanov viza îndeosebi acele surogate de artă care nu sînt în stare să ne trezească *emoții estetice autentice*, ci doar considerații logice despre utilitatea sau inutilitatea unui lucru sau operele „didacticiste", moralizatoare care, în lipsa harului artistic, capabil să ne emoționeze, își propun să fie „juste", „mărețe", să exprime în formă nudă, noțională, imperative morale.

Se crează aici o confuzie de planuri : și o lucrare de etică și, în general, orice operă construită după tiparele discursiv-logice, poate avea, de asemenea, influențe educative, dar altele sînt motivațiile mesajului și altele resorturile psiho-spirituale pe care le declanșează. Rațiunea nu poate fi exclusă din actul receptării operei de artă, cu condiția de a fi adaptată orizontului imagistic-emoțional al artei, așa cum emoția nu lipsește din crearea și receptarea operei de știință, dar subordonată acestui orizont. *Contemplarea* sau *atitudinea contemplativă* este o atitudine spirituală care nu poate fi exclusiv opera acțiunii artistice și nici a celei ideologice, ci o împletire a lor, căci presupune :

— o raționalitate încălzită și impulsionată de efluviile emoționale ale spiritului ;
— o sensibilitate adecvată, disciplinată și rafinată prin puterea modelatoare a rațiunii.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

În ceea ce privește ipostazele ideologicului în artă și tensiunea dintre artistic și ideologic, clasicii marxismului au arătat că tendință și partinitate în artă înseamnă înainte de toate ridicarea la nivelul artei a firescului vieții, a dramelor istorice și existențiale ale omului. Există în orice operă de artă o tensiune între real și ideal. Primatul realului, al vieții umane autentice, cu umbrele și luminile sale, cu înălțările și prăbușirile sale, cu contradicțiile sale uneori stimulative către acțiune și progres, alteori răvășitoare pînă la neantizare, este specifică acelor creatori de geniu — Shakespeare, Rembrandt etc. — care, fără amăgiri deșarte și auto-iluzionări, au răscolit adîncimi cutremurătoare ale sufletului omenesc, au înfățișat spiritualitatea umană nu doar în ipostazele sale maiestuoase, ci cu relieful ei abrupt, cu înălțimi falnice spre ceruri și cu prăpastii de necuprins.

Nu poate fi exclus din sfera artei nici *primatul idealului*, care înseamnă privilegierea momentelor sau tendințelor de glorificare optimistă a vieții, de elogiere a stărilor de sublimă armonie clasică, de maiestate a spiritului triumfător. Este, desigur, legitimă și o asemenea atitudine spirituală, chiar dacă Marx și Engels (și nu numai ei) agreau mai mult prima modalitate, tocmai pentru că forța de cunoaștere artistică și ideologică a acesteia este inegalabilă. Vorbind despre drama lui Ferdinand Lassalle, *Franz von Sickingen*, Marx reproșa autorului că și-a concentrat atenția asupra reprezentanților *nobili* ai revoluției, cu lozincile lor despre *unitate* și *libertate*, în spatele cărora își ascundeau visele legate de vechiul imperiu, și nu asupra reprezentanților țărănimii și a elementelor revoluționare de la orașe care ar fi trebuit să alcătuiască „un fundal activ foarte important... Ai fi putut da glas atunci mult mai bine, prin gura eroilor tăi la ideile cele mai moderne. Ai fi

Scanned with OKEN Scanner

fost nevoit atunci, în mod firesc, să *shakespearizezi* mai mult, pe cînd așa, consider *schillerizarea*, transformarea indivizilor în simpli purtători de cuvînt ai spiritului vremii drept cea mai mare lipsă a ta" [1].

Engels, la rîndul său, îi scria aceluiași Lassalle. în termeni analogi : „Potrivit viziunii *mele* asupra dramei, care nu îngăduie să uiți realul de dragul idealului, pe Shakespeare de dragul lui Schiller, introducerea mediului social plebeu de atunci, uimitor de variat, ar fi furnizat un material cu totul diferit pentru înviorarea dramei, un fundal de neprețuit pentru mișcarea națională a nobilimii, care se desfășoară pe primul plan punînd cu atît mai mult pe aceasta în adevărata ei lumină" [2].

Într-adevăr, pentru Schiller, arta devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul naturii în sublimitatea caracterului său moral ; ea provine în această viziune din potirul de nectar al Minervei.

Drumul spre fericire duce mai mult prin poezie, prin culoare, prin impulsionarea idealului și îmbogățirea fanteziei, prin proclamarea acelui *ethos estetic schillerian* pentru care lumea însăși este o armonioasă operă de artă. În *confesiunile* lor, mulți artiști o socotesc ca un miracol magnific al naturii, ca o rană sfîntă a spiritului omenesc, atît de măreață, atît de trainică și inevitabilă de parcă ar fi natura însăși și eternitatea împinsă de o forță elementară ; ea sfarmă jugul durerii și al resemnării, descoperind mereu noi motive de perseverență și în cele din urmă sensul existenței omenești [3].

Pentru ca viața să fie frumoasă, ea trebuie să constituie, pentru om, o „vrajă" pe care tocmai

---

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă*, vol. I, Editura politică, 1966, p. 26.

[2] Op. cit., p. 31.

[3] Cf. Ordan Petlevski, *Confesiunile unui artist*, Convorbire cu Gabriela Dolgu, „Contemporanul", nr. 48, nov. 1969.

Scanned with OKEN Scanner

arta ar avea menirea s-o întreţină, s-o alimenteze prin bogăţia imaginilor sale afectuoase.

Este o optică larg răspîndită în lumea contemporană de spectaculoasă afirmare a ştiinţificului şi tehnicului în viaţa spirituală a omului, adoptată mai ales de unii artişti şi literaţi rafaelizanţi ; este un drum spre fericire care evită tot ce este conflict şi obstacol, urcuş pe Golgota suferinţelor umane ; un model de umanitate rezultat numai din acţiunea formativă a imaginilor optimiste, tonifiante ale artei, ale acelei arte care proslăveşte sublimul din om — ce poate fi mai ispititor pentru setea de perfecţiune, de echilibru clasic al oamenilor care au trăit şi trăiesc convulsiile atîtor violenţe şi radicale răsturnări, care asistă sau participă la zdruncinarea din temelii a unor aşezări de viaţă ce păreau statornicite pe vecie ? Şi totuşi, ce înşelătoare şi utopică poate fi această imagine atunci cînd pretinde a fi unica, exclusiva imagine a artei ca şi cum arta ar fi chemată să instituie un alt ideal de fericire, alternativă singulară la soluţia conflictuală pe care ne-o indică practica social-istorică, ideal zămislit din fondul sacralizat al umanului într-o lume pe care n-o tulbură nici furtunile (uneori devastatoare) ale istoriei, nici furtunile (adesea devastatoare, dar şi generatoare de creaţie) ale sufletului omenesc ; ca şi cum arta nu s-ar constitui pe un sol uman brăzdat de căderi şi înălţări, de sublim şi grotesc, de comic şi tragic. Nici măcar „cărţile sfinte“ nu ne pot oferi idealul unor modalităţi nontensionale de ascendenţă şi realitate umană. Ele oscilează, dimpotrivă, între sacralizarea suferinţei ca mijloc de izbăvire a omului, avînd la origine o natură viciată şi imaginea simplistă, infantilă a unui paradis (în care ar dispare şi răul şi sursa răului) ca ideal de fericire a unui paradis atît de puţin ispititor încît nu a putut constitui niciodată o destul de puternică ţintă morală pentru a face să dispară răul din lume.

Scanned with OKEN Scanner

Din distincția făcută mai sus, între cele două modalități de creație, decurg implicații importante în ce privește relația dintre ideologicul explicit al artistului (scriitorului) și ideologicul implicit al operei de artă. În cazul idealizării estetizante sau eticizante a vieții se poate crea, atunci cînd harul lipsește sau e sărac, o confuzie între cele două planuri. Eroul literar sau plastic devine, în forme retorice, uneori ditirambice, purtător de cuvînt ostentativ al unei ideologii, expresie simbolică a unui ideal estetic și filozofic. Pentru ca aceasta să nu se facă cu prețul unor abdicări mai mari sau mai mici de la autenticitate, de la adevărul vieții, care nu este alcătuit numai din lumini solare, pentru ca însuși retoricul, formele declamatorii, să se convertească în valori poetice este necesar să fii un Rimbaud sau un Maiakovski. Uneori, ca în cazul lui Lamartine, exaltarea fantastică a unor iluzii era însăși expresia visului burgheziei franceze despre propria ei grandoare într-un moment istoric cînd începea deja să-și piardă această grandoare, oferindu-ne tabloul unei clase hrăpărețe, lipsită de scrupule, așa cum este magistral descrisă în *Manifestul Partidului Comunist*. Avea deci, indirect, o valoare de cunoaștere, deoarece, putem înțelege o epocă și o clasă nu numai prin ceea ce realizează de fapt, ci prin *falsa conștiință de sine*, prin iluziile ce și le formează cu privire la propria ei menire.

De aici nu rezultă că *fantezia* și *visul* — de care arta, în general, nu se poate lipsi — nu indică întotdeauna *o falsă conștiință ideologică*. Să ne amintim de o împrejurare prea bine cunoscută, dar necesară în această ordine de idei.

În cartea sa *Ce-i de făcut*, Lenin se referă la o polemică cu colaboratori ai revistei „Robocee Delo“; unul din aceștia se întreabă pe un ton amenințător: „Eu merg mai departe și întreb: oare, în general, un marxist are dreptul să viseze, dacă nu uită că

Scanned with OKEN Scanner

după Marx omenirea își pune întotdeauna sarcini realizabile..." și drept răspuns Lenin citează un mai lung pasaj din Pisarev, pe care și-l însușește în întregime : „Visul meu poate s-o ia înaintea mersului firesc al evenimentelor sau poate s-o ia razna într-o parte, într-o direcție pe care nici un mers firesc al evenimentelor n-ar putea-o ușura vreodată. În primul caz, visul nu pricinuiește nici un rău : el are darul să stimuleze și să intensifice energia omului muncitor. În aceste visuri nu există nimic de natură să deformeze sau să paralizeze puterea de muncă, ba chiar dimpotrivă, dacă omul ar fi cu totul lipsit de capacitatea de a visa în felul acesta, dacă el n-ar putea din cînd în cînd s-o ia înainte și să contemple în închipuirea sa imaginea închegată și desăvîrșită a operei care abia începe să se înfiripeze sub mîinile sale, nu-mi pot nici cum închipui ce mobil l-ar putea determina să întreprindă și să ducă la capăt lucrări vaste și istovitoare pe tărîmul artei, al științei și al vieții practice... Disonanța dintre vis și realitate nu-i pricinuiește nici un rău dacă cel care visează crede serios în visul său, dacă contemplînd cu atenție viața, compară constatările sale și, în general, muncește conștiincios la realizarea fanteziei sale" [1].

De altminteri, revenind la artă, trebuie spus că Lenin s-a preocupat deseori de problemele artei — ca un uriaș potențial formativ-educativ — de rolul educativ-ideologic al culturii artistice, de așa-numita *propagandă prin monumente*, menită să realizeze un dublu scop : influență pozitivă asupra *conștiinței sociale* a oamenilor muncii prin popularizarea celor mai de seamă figuri de luptători revoluționari și, totodată, îmbogățirea climatului cultural-artistic al vieții oamenilor în măsura în care momentele respective sînt realizate la un nivel artistic corespunzător. În cunos-

[1] V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, E.S.C.L.P., 1957, p. 73—74.

Scanned with OKEN Scanner

cutul şi mult discutatul său articol *Organizaţia de partid şi literatura de partid,* Lenin sublinia că problema literaturii nu este o chestiune individuală, ci este funcţie şi parte a unei cauze mai generale care vizează eliberarea celor ce muncesc, de asuprire şi exploatare. Ca atare, munca literar-artistică nu poate să fie în afara principiului conducerii de partid, ca o zonă a subiectivismului şi arbitrarului. Dar Lenin sublinia, totodată, (şi nu numai în articolul citat), împotriva dogmatismului, *originalitatea* şi *relativa autonomie* a creaţiei literar-artistice. Este vorba de un domeniu distinct al muncii de partid care „este, mai puţin decît oricare alta, susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominaţie a majorităţii, asupra minorităţii“ [1], un domeniu în care este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg iniţiativei personale, înclinaţiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii şi fanteziei, formei şi conţinutului.

Problema visului şi a fanteziei este esenţială în procedeele de idealizare folosite în artă. Dacă este vorba de proiectarea unor visuri născute din trăirea şi participarea entuziastă la un proces de geneză, de nouă zidire de lume, ele nu au ca rezultat mistificarea adevărurilor crude ale vieţii, ci potenţarea unor năvalnice porniri ale intelectului şi ale inimii, expresia setei de ideal, de frumos şi sublim al omului faustic.

Tensiunea dintre cele două ipostaze ale ideologicului nu are acelaşi conţinut şi aceeaşi semnificaţie în societăţile trecute, cînd crezul etic şi estetic al artistului venea în contradicţie cu ideologia clasei dominante şi în societatea socialistă care înlătură contrastele ireductibile între proiectele individului şi idealurile societăţii.

Din punct de vedere al calităţii artistice şi veridicităţii operei de artă, este important ca eroii conducători ai mişcării revoluţionare să fie zugrăviţi nu

[1] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

numai sub aspect oficial, în portrete exaltate, rafaelice, „cu coturni în picioare și cu aureolă în jurul capului", ci „să fie... zugrăviți cu paleta unui Rembrandt, în adevărata lor înfățișare" [1].

Rezultă o opțiune clar exprimată pentru o soluție artistică prin care adevărul vieții să nu fie sacrificat de dragul unei înfrumusețări artificiale a personajelor. Este mai ușor și uneori mai comod să scrii imnuri de proslăvire decît să înfățișezi, în mod corespunzător, conflictele dramatice ale vieții, victoriile și eșecurile, bucuriile simple inocente, dar și tot ceea ce ne urîțește și ne schilodește sufletul. În primul caz, convertirea *adevărului ideologic* în *adevăr artistic* sau trecerea de la o formă la alta a ideologicului este mai simplă, mai puțin anevoioasă, uneori aproape că nu se simte trecerea din registrul raționalității discursive în cel al sensibilității conotative. Tendința ideologică este, în acest caz, manifestă dar mai puțin convingătoare tocmai pentru că nu uzează din plin de mijloacele specifice artei. Într-o scrisoare către Mina Kautsky cu privire la romanul ei *Cei vechi și cei noi,* Engels manifesta rezerve critice asupra modului în care înțelegea scriitoarea social-democrată să-și manifeste convingerile : „Eu nu sînt nicidecum adversar al poeziei cu tendință ca atare. Părintele tragediei Eschil, și părintele comediei Aristofan au fost amîndoi adevărați poeți cu tendință, nu mai puțin Dante și Cervantes și cea mai de seamă calitate a dramei lui Schiller *Intrigă și iubire* stă în faptul că reprezintă prima dramă germană cu tendință politică... Dar, cred că tendința trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres și poetul nu este ținut să-i ofere de-a gata cititorului rezolvarea istorică pe care viitorul

[1] Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă,* Texte alese, sistematizate și corectate de Ion Ianoși, B. T., Editura „Minerva" 1974, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

o va da conflictelor sociale zugrăvite de el“ [1]. Romanul cu tendință socialistă în condițiile capitalismului trebuie să-și îndeplinească menirea descriind fidel adevăratele relații ceea ce „destramă iluziile convenționale dominante referitoare la aceste relații, zdruncină optimismul lumii burgheze, face inevitabilă îndoiala cu privire la realitatea veșnică a orînduirii existente“ [2].

În marea și adevărata artă putem vorbi de un paradox al ideologicului : cu cît este mai puțin evident și manifest, cu atît forța lui de convingere, de pătrundere cognitivă și axiologică este mai mare.

Raționalitatea clasicizantă, convertită în canoane estetice constructive, sau primatul afectivității și chiar tentația inconștientului în arta romantică țin de orientări stilistice ale actului de creație, fără a afecta în chip esențial structurile fundamentale ale acestui act ; oricum ar fi dozată ponderea unui moment sau altuia, actul creator în artă nu este nici exclusiv mimesis, nici exclusiv poesis, nici raționalitate pură, nici afectivitate haotic dezlănțuită, neorganizată, ci este, prin excelență, un act de *sinteză spirituală*, ceea ce conferă operei de artă capacitatea de a se adresa și de a influența omul total, omul în integralitatea facultăților și năzuințelor sale. Altminteri sîntem în afara artei. Cele două planuri și modalități de cunoaștere — *ideologică și artistică*, mai mult, cele două ipostaze ale ideologicului, rațională și afectivă sînt, deci, proprii artei, indiferent de multiplicitatea orientărilor estetico-filozofice și stilistice. Aceasta se datorește asimilării lor organice în opera de artă, acelei unități de nedespărțit între *Bine* și *Frumos* pe care ne-a transmis-o, ca pe una din marile sale lecții, *ethosul culturii grecești*. Numai ideologicul transfigurat artistic, făcînd parte din substanța intimă a operei de artă, poate avea efecte adînci, edu-

[1] K. Marx, Fr. Engels, *op. cit.*, vol. I, p. 9.
[2] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

cativ-transformatoare, în conștiința individuală și socială a oamenilor, în opțiunile valorice și acțiunile lor.

Într-o altă scrisoare, în care găsim și celebrul exemplu al lui Balzac, Engels scria : „Cu cît vederile autorului rămîn mai ascunse, cu atît este mai bine pentru opera de artă“ [1]. De altminteri, exemplul lui Balzac ca și cel al lui Tolstoi — mult prea bine cunoscute pentru a fi nevoie să insist asupra lor — sînt dătătoare de seamă pentru confictul ce se ivește între *ideologicul rațional* al artistului, confecționat eclectic din ideologiile efemere și adesea anacronice ale unor societăți debusolate, și *ideologicul afectiv* al operei de artă, care-și extrage forța de convingere și pătrundere în conștiință din problemele reale și drame autentice ale conștiinței umane.

În condițiile societății noi, socialiste, dispar cauzele de ordin economic și social ale rupturii dintre *ideologicul rațional* și cel *afectiv* al operei de artă. Între *crezul filozofic* al artistului ca cetățean și *crezul artistic* întruchipat în opera de artă nu mai există un divorț tragic, dar nici coincidență perfectă. Nu numai pentru că sînt de natură *axiologică* diferită — ceea ce e pe deplin firesc — dar și datorită faptului că între angajarea și responsabilitatea social-ideologică a artistului — aparținînd unei clase, unei națiuni, unei societăți date, și angajarea sa ca demiurg, ca făuritor al unui univers nou de imagini artistice, există și va exista întotdeauna o distanță și o tensiune interioară. Depinde de o serie de factori exteriori, dar mai ales de forța talentului, de capacitatea subiectiv-creatoare a artistului, de măsura în care crezul filozofic devine crez artistic realizat, iar ideologicul rațional se convertește în ideologicul afectiv al operei de artă. Este

---

[1] K. Marx, Fr. Engels, *op. cit.*, vol. I, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

condiția sine qua non pentru *statutul social* al artistului, este unica justificare a existenței sale de artist.

III. Ideologicul și dialogul artelor

Factorul ideologic poate îndeplini — și parțial îndeplinește — o rară și veche aspirație a artei : aceea spre *dialog* și *unitate*. Autonomizarea valorilor în istoria culturii și, respectiv, a diferitelor specii de artă — începînd din antichitate — nu a împiedicat *dialogul artelor*, tendința lor de a conlucra nu numai la îmbogățirea tezaurului de comori spirituale ale umanității, dar și la edificarea unor idealuri noi, menite să îmbărbăteze lupta milenară a omului pentru libertate, dreptate și omenie. Mai ales în epoci de răscruce și tranziție ca a noastră, cînd reconstrucția universului uman în cadrul unui nou tip de civilizație este mai mult decît o exigență estetică, devine un imperativ moral și politic.

În civilizațiile primitive ori în cele arhaice, artele erau reunite sincretic într-un tot unitar. Diferențierea și autonomizarea lor specifică odată cu progresul civilizației au adus sporuri substanțiale în perfecționarea modalităților de a transpune în imagini artistice întrebările tulburătoare ale omului asupra sensului vieții și a marilor probleme de exigență și conștiință, de a amplifica și diversifica lumea frumosului ca un cîmp inepuizabil al auto-realizării umane. Dar dorul secret al unității, tendința de a recuceri „paradisul pierdut“ nu au părăsit niciodată inima generoasă a artei. Pentru marile culturi, dialogul artelor este un semn de maturitate și superioară conștiință de sine. Căci arta e una, prin originea și finalitatea ei, iar aprecieri potrivit cărora cutare piesă muzicală este un poem liric iar o poezie cum ar fi *Sara pe deal* ne inundă ființa ca

Scanned with OKEN Scanner

o muzică senină şi calmă, că o nocturnă de Chopin sau că o grandioasă construcţie simfonică este analogă unei monumentale catedrale — toate acestea sînt perfect inteligibile şi nu surprind pe nimeni. „În epocile de înflorire maximă a culturii — spunea C. Călinescu — dialogul între toţi cei care profesează artele de orice fel — este tipic. Nota distinctă a Renaşterii a fost concepţia totală despre univers, sinteza artelor“ [1].

Dezbaterea pe care o inaugurează încă Aristotel, cunoscînd apoi strălucite mărturii şi profesiuni de credinţă asupra raportului dintre *mesajul filozofic* şi *moral* şi *sensul artistic* al operei de artă este un aspect esenţial al unei probleme mai generale care priveşte mişcarea contradictorie a valorilor ce definesc anumite tipologii culturale distincte. Umanismul presupune între altele convergenţa şi armonia valorilor, exclude exclusivismul şi intoleranţa, dar nu şi existenţa unei valori centrale, ordonatoare, care-şi pune pecetea asupra celorlalte produse ale spiritului uman şi care se schimbă de la o epocă la alta, odată cu dezvoltarea societăţii şi restructurarea întregului sistem de valori. Stridenţele ce intervin uneori în cearta valorilor sînt contrarii raţionalităţii şi umanismului culturii pentru care militează societăţile şi spiritele înaintate. A privi însă arta în lumina unităţii spiritului şi a convergenţei valorilor nu înseamnă a-i anihila specificul, a dizolva valoarea estetică în valorile morale şi filozofice.

O filozofie dialectică a artei se opune, deopotrivă, fetişizării şi absolutizării specificului artei, dar şi vulgarizării sale, estetismul subiectivist, dar şi sociologismului, tezei despre imoralitatea sau amoralitatea artei, dar şi moralismului didacticist, tendinţelor ostentativ moralizatoare, lipsite însă de

---

[1] G. Călinescu, *Arta e una*, în *Muzică şi literatură*, Eseuri, „Editura muzicală“, 1966, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

patos și consistență artistică. Moralitatea artei ține de virtutea umanistă a conținutului ei specific și se realizează prin intermediul valorii estetice și nu direct, ca o lecție moralizatoare, ca o manifestare de moralism sectar și intolerant. Filozofia dialectică poate oferi artei un principiu de automatizare relativă și totodată de integrare în universul valorilor în anumite contexte socio-culturale. Este o problemă cardinală nu numai a filozofiei artei, dar și a practicii creației, implică o anumită unitate specifică a gîndirii conceptuale — discursive și a celei intuitive și imagistice a raționalului și afectivului. Ponderea unora sau a altora din aceste elemente, îmbinarea și contribuția lor la cristalizarea procesului demiurgic ne dau nu numai specii diferențiate ale creației culturale, dar și o diversitate tipologică înăuntrul aceleiași specii. Este însă evident rostul demiurgic al intelectului, al lucidității și cugetării filozofice în artă care nu numai că nu exclud sentimentul, dar îl înnobilează, îi sporesc forța de emoționare. Filozofia, privită ca o concepție cristalizată dar și ca atitudine, ca stare de spirit, este întotdeauna un corelat necesar și firesc al artei, avînd în vedere atît *finalitatea* și *responsabilitatea morală* a artei, cît și *valoarea și semnificația sa gnoseologică*.

Funcția social-morală a artei acționează îndeosebi, în sensul *progresului sensibilității*, ca o condiție a creației și receptivității operei de artă.

Însăși *obiectivitatea* în creația artistică, în afară de sensul *etic*, are și un sens *social*, ca formă supremă de manifestare a libertății, deoarece ne dezvăluie maximum de autonomie posibilă a omului ca *subiect al libertății*. În ipostaza sa de creator, oricît de modest ar fi actul creației, omul se recunoaște întotdeauna ca ființă liberă deoarece creația implică întotdeauna nu numai o dominație asupra lumii, dar și o disciplinare, o stăpînire, o strunire

Scanned with OKEN Scanner

a facultăților subiective ale omului. Oricît de radicale ar fi transformările structurale ale unei epoci sau societăți, oricît de frămîntate și dramatice ar fi căutările libertăților și artiștilor care aspiră să găsească și să redea zone mai pure ale sufletului uman, responsabilitatea morală nu poate lipsi. De aici nonconformismul și caracterul prospectiv al artei, mesajul ei de adîncă umanitate, funcția ei de eliberare umană, într-un cuvînt, *umanismul artei.*

Așadar, nu este vorba de dispariția diferitelor specii de artă, de o unitate dizolvantă care să anuleze diversitatea pe genuri sau stilistică a artelor, ci de o unitate *ideologico-estetică.* Aceasta presupune nu numai izvoare social-istorice și uman-psihologice comune, dar și o anume tablă de valori, idealuri etice comune, o perspectivă filozofică a istoriei și vieții, a prezentului și viitorului umanității în general, a poporului și societății noastre în particular. Deci rolul de coordonare și unificare pe care-l exercită ideologia în cîmpul artei este mai ales de *natură axiologică.* Tocmai prin intermediul ideologiei arta este racordată cu celelalte valori spirituale și se integrează în universul culturii.

Concepția marxistă despre unitatea posibilă și necesară a artei se deosebește de concepțiile reducționiste care înțeleg unitatea artei într-o perspectivă strict stilistică ; este adevărat că realismul corespunde cel mai bine imperativelor socialiste ale artei, dar arta noii societăți nu e nici romantică, nici clasică, nici simbolistă sau barocă, nici impresionistă sau expresionistă și nici chiar realistă, dacă luăm acest ultim termen în sensul tradițional, cu implicații empirico-sensualiste, cu o scăzută apetență pentru dinamica ideilor și esențializarea filozofică a imaginii. Este mai curînd *o artă de sinteză,* cu deschideri către lumea realului, dar și către cea a ideilor sau a realului simbolizat, o artă în care varietatea incomensurabilă a omenescului, cele mai diverse tipologii u-

Scanned with OKEN Scanner

mane își pot afla expresia adecvată în funcție de climatul moral al noii societăți, dar și de natura specifică a înzestrărilor subiective ale creatorilor.

IV. Condiția ideologică a cunoașterii artistice și progresul în civilizația contemporană

Progresul cunoașterii și al tehnicii în lumea contemporană, cu toate implicațiile sale de rigoare și raționalitate în viața umană înseamnă oare sfîrșitul artei sau reprezintă, dimpotrivă, cucerirea unor teritorii și a unor noi mijloace de expresivitate artistică ? Baudelaire aprecia că arta reprezenta în trecut o activitate privilegiată, integrată civilizației timpului și în concordanță cu aceasta. Progresul tehnic-industrial a determinat o ruptură, o succesiune în cîmpul unitar al culturii între *ordinea civilizației tehnice* și *arta modernă ;* mai exact spus, între raționalitatea universului tehnic — *homo technicus* și noile mobiluri psihice ale creației culturale — *homo spiritualis*. Într-o atare viziune, artiștii sînt niște inadaptabili cu o *conștiință bolnavă,* promotorii unor conduite regresive, dar oricum rebeli în raport cu o civilizație care nu-i poate asimila și căreia ei înșiși nu i se pot integra.

După ce enunță cîteva din nedumeririle pe care le stîrnește *„statutul* de ansamblu al *artei“*, mai ales în optica adepților crizei globale, a acelei mișcări centrifuge care proclamă diminuarea rosturilor artei în cel puțin două relații : față de tehnicile materiale și față de științele abstracte, Ion Ianoși scrie într-o excelentă carte a sa : „O altitudine de la care privirea să îmbrățișeze întregul orizont problematic al *frumosului contemporan* trebuie să existe totuși. Trebuie să existe o perspectivă care să cuprindă toate variantele și varietățile frumuseții... pentru că neîncrederii în acea strictă frumusețe

Scanned with OKEN Scanner

configurativă pe temeiurile unei arte europene i s-a opus încrederea într-o largă și fluidă frumusețe, artistică și extraartistică, europeană și neeuropeană, tradițională și modernă" [1].

De aici, tendințele recrudescente spre infantil și spre primitivitate, spre exotic și pitoresc, în care, din punct de vedere strict artistic nu trebuie să vedem neapărat un regres, o involuție. În conștiința artistică a unui veac prin excelență tehnic și științific, atari tendințe dezvăluie adesea nu numai un fenomen psihic compensatoriu, avînd el însuși o anumită legitimitate, dorință de a regăsi o *autenticitate* umană pierdută sau grav compromisă, dar și un *ideal de perfecțiune*, de desăvîrșire a actului creator prin sondarea adîncă în universul istoriei și al sufletului omenesc. Nu putem accepta însă manifestări ideologice care parazitează pe asemenea tendințe, denaturîndu-le semnificația.

Există și în această problemă poziții extremiste, greșite :

a) Arta nu mai îndeplinește nici un rol, nu mai e necesară sau, dimpotrivă, este un „azil contra absurdului" unei civilizații secată de rațiune și tehnică, în care „nu există nimic mai necesar pentru sănătatea noastră spirituală și supraviețuirea noastră" [2], căci fără artiști, care merg dincolo de aparențe, în intimitatea timpului lor, o comunitate umană ar fi paralizată, lipsită de *conștiința de sine*, de acea zonă a umanului alcătuită din sensibilitate și imaginație, din visuri și neliniști, din mituri și dorințe [3].

b) Reducerea arbitrară a antinomiilor lumii moderne la opoziția dintre *știință*, prin ea însăși alie-

---

[1] Ion Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Editura „Eminescu", 1975, p. 25.

[2] J. Onimus, *Reflexions sur l'art actuel*, Desclée de Bromwer, 1964, p. 13.

[3] Idem, *ibidem*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

nantă, și *artă*, care ne dezvăluie o realitate umanizată, încărcată de sens, sau între lumea *absurdă* a științei și lumea *dezalienată* a artei.

c) Se schimbă *condiția estetică* dar și cea *morală ideologică* a artei. Angajarea ei este mai problematică. „Arta modernă — scrie C. J. Argan — care renunțase în mod conștient la vechiul privilegiu al eternității frumosului ca să-și croiască drum în domeniul agitat al existenței istorice, nu se putea sustrage de la urgența noilor probleme... marea problemă a artei moderne, adică problema unei prezențe concrete și laborioase a artei în lumea vieții sociale și a unei participări active la luptele sale istorice va rămîne problema dominantă cel puțin pentru toată prima jumătate a secolului nostru“ [1].

d) S-a discutat multă vreme despre *decadența* artei. Este evident că a pune problema unor curente în artă în termeni de decadență, criză spirituală etc. înseamnă a enunța *judecăți de valoare* care sînt, prin definiție, *ideologice* deoarece presupun anumite criterii, anumite opțiuni filozofice.

Decadență în raport cu ce? Criza culturii înseamnă, pentru artă — în chip necesar un proces de decadență, o disoluție fatală?

Al. Ivasiuc observa că putem admite ideea decadenței numai considerînd clasicismul ca un canon absolut și obligatoriu. „Sîntem, e adevărat, martorii unei crize, dar tocmai această criză indică deschiderea unui orizont nou“. Apollinaire, în versuri superbe, „cerea înțelegere, compasiune, pentru cei care explorează cîmpiile necunoscute, pentru cei fără liniște, nu pentru perfecționaliștii formelor stabilite ci pentru cei chinuiți de frumusețea noului“ [2].

Este adevărat, criza spirituală nu duce cu necesitate la decadență în planul artei dar nici exclusiv

[1] J. C. Argan, *Căderea și salvarea artei moderne*, Edit. „Meridiane“, 1970, p. 25—26.

[2] Al. Ivasiuc, *Radicalitate și inovație*, în Radicalitate și valoare, Editura „Eminescu“, 1972, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

la promovarea noului. Dacă înnoirile sînt prea radicale în sensul rupturii totale cu tradiția se poate ajunge și la decadență.

e) O altă eroare constă în încercarea de dezideologizare a artei și de îndepărtare a ei de natură; antiteza natură-spirit se soluționează în sensul unei spiritualizări transcendente. Dar nici *naturalul,* nici *ideologicul* nu pot fi izgonite din opera de artă decît cu riscul golirii ei de sens. Înnoirile din arta modernă nu pot fi doar de ordin tehnic și de limbaj.

Arta modernă nu poate fi judecată pornind numai de la artiști, de la inovațiile lor tehnice și estetice. Ea are premize sociale și culturale care s-au modificat de la sfîrșitul barocului pînă în secolul nostru. Dar nu putem înțelege evoluția artei moderne nici plecînd doar de la gusturile și preferințele noastre subiective, ci trebuie s-o situăm în contextul a ceea ce am putea numi criza culturii moderne, a tablei de valori pe care se întemeiază această cultură. Îndeosebi perioada care începe odată cu *impresionismul* se caracterizează prin rapide și adesea spectaculoase inovații, atît sub raport *tehnic* și *stilistic* cît și din punct de vedere al *viziunii artistice.* Arta nu poate avea un destin aparte față de cel al culturii din care face parte. Marile probleme ale timpului nostru își găsesc în artă o configurare specifică.

Una din tendințele fundamentale ale artei moderne este aceea de a cuprinde și explora viața psihică în *totalitatea* sa, de a evita circumscrierea în limitele unei *sensibilități* pur romantice sau a unei *raționalități* a „ideilor clare și distincte" pur clasice. *Umanismul integral* pe care-l presupune strădania de a cuprinde *totalitatea* ființării umane se opune *depersonalizării,* automatismelor, sărăcirii vieții interioare a individului dar, în chip eronat aceste fenomene sînt puse deseori pe seama raționalismului. De la un raționalism abuziv și dogmatic

Scanned with OKEN Scanner

se trece la un iraționalism nu mai puțin dogmatic. Nici o artă nu poate năzui să contribuie cu adevărat la reconstituirea integrității ființei umane, la construirea omului ca totalitate, respingînd sau chiar denunțînd rațiunea ca pernicioasă. Un umanism care înlocuiește unilateralitatea raționalului cu aceea a iraționalului, luminile conștiinței prin tenebrele inconștientului, nu poate fi un umanism integral deoarece nu putem considera omul ca totalitate eliminînd din alcătuirea sa spirituală tocmai vocația prometeică, dimensiune critic-constructivă a existenței sale, funcția sa civilizatoare. Atitudinea vizionară ar fi atunci pur utopică iar visurile ar deveni din pîrghii ale fanteziei, manifestări cosmaresti dizolvante. Aceasta e cu atît mai adevărat în epoca noastră, cînd asistăm la un proces de apropiere și sinteză a valorilor, de confluențe și interferențe spirituale.

Pe de o parte, arta continuă să fie un factor de unire a omului cu natura, dar ea este mai mult decît atît : e un rezultat al exercițiului *libertății* și *conștiinței,* al aptitudinilor sale creatoare prin care se instituie în realitate un cîmp axiologic, o lume de obiecte deosebite de natură. Ca fenomen eminamente spiritual arta modernă se caracterizează — din acest punct de vedere — prin eliberarea sa nu de natură ci de *legile naturii.* Natura continuă să trăiască în opera de artă dar nu ca un izvor de modele și prototipuri ; forța demiurgică a spiritului pleacă acum, tot mai mult, nu de la cosmicitatea și organicitatea realului ci de la o realitate primordială, mai degrabă haotică decît organizată. Spiritualizarea ca o caracteristică a noii arte, înseamnă o ordine, și o legitate, o *construcție artistică* ce izvorăște din tipare ale spiritului și nu ale naturii. În această viziune, natura păstrează mereu ceva din vraja necunoscutului, o atmosferă enigmatică și fantomatică, izvor de teamă și neliniște. Paradoxul ar-

Scanned with OKEN Scanner

tei constă tocmai în aceea că, ea este în același timp un produs al naturii, al dialogului om-natură dar și o ilustrare a forțelor psihice native, un produs al tehnicii.

Pe de altă parte, arta modernă îl apropie pe om de știință și este ea însăși puternic influențată de dezvoltarea științei și tehnicii. Dacă în știință explorarea infinitului mic și a infinitului mare întreține o atmosferă spirituală favorabilă *magiei poetice*, în artă căutarea unor fenomene cît mai perfecte naște o apetență pentru modul științific de abordare și tratare a lumii. Problema ca atare e mai veche — s-au făcut sugestive apropieri între *De revolutionibus orbium coelestium* de Copernic și o pictură de Rafael, între lucrările științifice de fiziologie și fizică din secolul al XIX-lea cu privire la legile opticii, analiza luminii, regulile de combinare a culorilor, psihologia și fiziologia vederii, și opera unor impresioniști ca Monet, Seurat, Signac. Niciodată însă interferențele celor două moduri fundamentale ale spiritului, circuitul reciproc între aceste zone ale sale, nu au fost atît de pregnante iar pentru artă atît de spectaculare. De aici tentația *simbolului* încărcat de grele înțelesuri, apt să sugereze nu numai lumea vizibilă a *conștiinței vigile* dar și ceea ce Dostoievski numea spirit subteran. Ca un rezultat și o replică la prezența copleșitoare a realității tehnice apar *simboluri noi* și chiar o nouă *sensibilitate artistică*, concordantă cu *spiritul științific*. Este vorba de acel simbolism care, beneficiind de noile progrese științifice ale epocii, depășește neputința epistemologică a gîndirii primitive și avatarurile mistice ale simbolismului medieval. Este un simbolism ilustrat în chipul cel mai profund de marele sculptor român C. Brâncuși, apreciat ca părintele artei moderne. Arta lui Brâncuși a transformat anticul în modern prin acele însușiri pe care le subsumăm de obicei conceptului

Scanned with OKEN Scanner

de clasicitate-organicitate, cosmicitate, savantă modelare a formelor, tendință către perfecțiune, dorința de a crea nu doar *o artă* ci o *paradigmă* a artei, capabilă a servi ca model sau cel puțin ca punct necesar de referință peste veacuri. Brâncuși este însă mai mult decît atît ; ajutat de experiența milenară a meșterilor țărani, sculptori în lemn și cioplitori în piatră, el pătrunde în arhaic ; într-un trecut semi-istoric, semi-legendar, se afundă în acel substrat (început) de germinație, de stihii îmblînzite, de unde extrage și aduce în contemporaneitate pentru sine și pentru ai săi, pentru întreaga umanitate, secretul nemuririi. Ca și poemul popular *Miorița*, ca și opera poetică a lui Eminescu și cea a lui Blaga, sculptura lui Brâncuși s-a născut din *dorul de eternitate*. Dorul a fost dintotdeauna candela aprinsă în catedrala de spirit și simțire clădită din cărămizile cele mai trainice ale sufletului popular, torță aprinsă ce ne-a luminat cărările în restriștile noastre prin veacuri, cîntare pornită din adîncuri spre a străpunge pîcla de mistere și a-i îngădui sufletului să se afunde nu în abisurile neființei ci în fîntîni cu apa nemuririi. Sculptura lui Brâncuși, ca tot ce a produs mai de preț poporul român în planul sensibilității artistice, nu provine din orgoliul cuceritorilor și rătăcitorilor prin pulberea vremii ci este cîntare a dorului, plăsmuind din substratul acestuia o punte între începuturile fabuloase ale aventurii spiritului, închizînd în ele toate atributele perfecțiunii, ca niște esențe originare, nedezvăluite, nerostite și setea de absolut, de perfecțiune, de esențialitate a omului modern.

Îmi imaginez, uneori, un imens muzeu al artei și culturii românești, care ar trebui să se numească „La curțile dorului", cuprinzînd tot ce a produs mai de preț filozofia și sensibilitatea românească a dorului, de la perfecțiunea orizontală a oului și ochii

Scanned with OKEN Scanner

întrebători ai lui Ţuculescu, pînă la perfecţiunea verticală a păsărilor în zbor şi a „coloanei infinite".

Nicăieri nu găsim, ca în opera lui, o mai perfectă simbioză între simplitate şi esenţă. Să distingem însă între simplitatea falsă a netrudei care este de fapt superficialitatea, oprire la suprafaţa lucrurilor, obtuzitate de spirit şi lene de gîndire şi adevărata simplitate la care putem ajunge numai înlăturînd tot ce este accidentalitate şi vremelnicie. În acest din urmă înţeles, simplitatea nu e metodă de cunoaştere şi creaţie, nu e drumul care duce spre esenţă, ci chipul în care apare aceasta conştiinţei noastre. Deci, nu orice simplu revelează esenţa ; în artă cel puţin, esenţa este totdeauna simplă. Este însă aşa numai pentru acei pentru care cultura, arta nu e pur şi simplu depozit de bunuri de consum, un festin la care sîntem mereu oaspeţi, ci participare, angajare intelectual-emoţională, efort propriu, chin, suferinţă, durere dar şi bucuria unor împliniri în ordinea faptelor de civilizaţie sau a culturii spirituale interioare. În cazul artei, esenţă înseamnă nucleul iradiant de forţă sugestivă a obiectului artistic, dar şi fascicolul de lumină totodată înţelegătoare şi întrebătoare a unor conştiinţe însetate de adevăr şi frumos.

Trebuie să fim în stare a pătrunde pînă în inima arzătoare a artei şi numai atunci vom înţelege de cîtă trudă a avut nevoie Brâncuşi ca să înfăţişeze nu pur şi simplu pasărea în anatomia şi statica ei, ci *zborul păsării* şi chiar *ideea de zbor*, de cîte eforturi de descompunere şi recompunere a mişcării a fost nevoie. Dar în ce constă esenţa păsării sub raport estetic ? În zbor, firește, în graţioasa, în diafana ei mişcare. A reda toate acestea prin intermediul unei materialităţi statice, a face deci din materia statică întruchipare a mişcării, în sensul modern al cuvîntului, iată „miracolul" înfăptuit de Brâncuşi. Păsările sale tocmai pentru că sînt

Scanned with OKEN Scanner

simple ca orice idee genială sînt rachetele cosmice ale artei moderne.

Procesul Brâncuși contra Statelor Unite în legătură cu *Măiastra*, va rămîne în analele istoriei contemporane a artei ca una din acele mari bătălii pentru afirmarea unui nou adevăr artistic — de felul, să zicem, bătăliei pentru *Hernani*, în epoca de afirmare a romantismului, chiar dacă, de această dată, în incinta unui tribunal și nu într-o sală de spectacol. Ceea ce s-a înfruntat cu acest prilej, nu a fost un cetățean străin Brâncuși și autoritățile vamale ale S.U.A., ci două moduri diferite de a înțelege arta, de a înțelege abstractul în artă. Căci trebuie să distingem între *arta abstractă* și *abstractizarea în artă*. Cu excepția naturalismului, orice artă presupune un coeficient mai mare sau mai mic de abstractizare, adică de abstragere din complexitatea realului (natural, social, psihologic) a unor calități, însușiri etc. ce sînt *transfigurate* în opera de artă. Ce este arta abstractă? Nu se poate răspunde în cuprinsul unui spațiu limitat. Putem reține doar că arta e artă în măsura în care chipul realului nu mai e recognoscibil în integralitatea sa. Dar nu despre aceasta e vorba cînd discutăm despre arta lui Brâncuși, al cărei *simbolism* este de altă factură. El folosește o abstractizare de gradul doi (ca să ne exprimăm astfel, prin analogie cu ceea ce înțelege Umberto Ecco prin *deschidere* de gradul doi), ca metodă de cunoaștere artistică, ca modalitate de a pătrunde la acele „esențe ultime" ce conferă artei sale o mare forță cognitivă. Dar numai cognitivă? Problema limitei abstractizării în opera de artă este de ordinul *interiorității*, al *conștiinței artistice* și nu al obiectului. Arta lui Klee nu va servi niciodată ca ilustrație într-un manual de geometrie, căci ea este altceva decît expresia unor adevăruri științifice. Nici la Brâncuși, nu în legile staticii și dinamicii, de pildă, vom căuta a ne instrui; forța cognitivă a

Scanned with OKEN Scanner

sculpturilor sale nu este de ordin *teoretic*, ci *intelectual emoțional*. Abstractizarea ca *metodă de creație* este o problemă de economie a mijloacelor de expresie, dar ceea ce interesează este mesajul artistului și transfigurarea sa, faptul că el transmite lumii un nou adevăr artistic, născut din experiența veacurilor și din tumultul epocii, un adevăr care, tocmai pentru că e artistic, ni se prezintă într-o transfigurare emoțională, este un adevăr despre om și umanitate, despre condiția umană în acest veac al zborurilor cosmice și al convertirii visului în ecuația științifică.

Scanned with OKEN Scanner

IDEOLOGIE POLITICA ŞI IDEOLOGIE ARTISTICA

Epoca noastră este profund şi amplu marcată de revoluţia tehnico-ştiinţifică, de intensificarea fără precedent a schimbului mondial de valori — materiale şi spirituale — de restructurări spectaculoase, pe verticală şi pe orizontală, a domeniilor cunoaşterii şi a sistemelor de acţiune ale omului asupra naturii. Prin această revoluţie — şi dată fiind, mai ales, *calitatea ei* — umanitatea înscrie decis, pe traiectoria ei evolutivă, un punct din care perspectivele de progres, în sensul larg al termenului, îi par a fi nelimitate — situaţie care generează, cu deplin temei, stările noastre de entuziasm şi încredere în destinul şi în viitorul speciei umane. Dar epoca noastră nu poate fi concepută şi înţeleasă exclusiv în termenii revoluţiei tehnico-ştiinţifice. Ar fi să ignorăm faptul că ea ne dezvăluie şi o faţetă a îngrijorării şi a unor cutremurătoare întrebări, faptul că punctul evolutiv, — sub raport tehnico-ştiinţific — în care ne aflăm, închide în sine pericolul ca omului să-i scape omul însuşi. Acesta este fenomenul care, după opinia noastră, conferă epocii pe care o trăim o a doua sa particularitate. Am putea spune că spiritul ei este marcat de nevoia acută de a găsi o soluţie omului, de a circumscrie, teoretic şi practic, statutul şi condiţia sa de om. Este aria marilor confruntări ideologice contemporane, cadrul de dezbatere care a generat, în ultimele decenii, o vastă reţea de curente şi şcoli filosofice, mai toate autointitulîndu-se „umaniste“ sau „cu

Scanned with OKEN Scanner

deschidere spre umanism". S-a şi spus, cam în grabă şi de aceea cam vag — dar, totuşi, adevărat — că epoca noastră este o epocă *antropocentrică*. Această observaţie trebuie să fie însă substanţial amendată. Tabloul confruntărilor în jurul conceptului de umanism este mult prea diversificat şi contradictoriu pentru a putea fi considerat sub un termen caracterizant unic. În acest sens, *Expunerea* secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la şedinţa din august 1978 a activului central de partid şi de stat se impune ca unul din termenii fundamentali de referinţă ai problemei. Expunerea evidenţiază faptul că „în lumea contemporană, ca dealtfel întotdeauna de-a lungul istoriei, există o intensă confruntare ideologică între forţele revoluţionare şi progresiste, pe de o parte, şi clasele exploatatoare şi cercurile reacţionare, pe de altă parte, în legătură cu o serie de probleme fundamentale ale dezvoltării sociale, ale organizării societăţii, ale drepturilor şi libertăţilor maselor, ale condiţiei umane, ale gîndirii filosofice şi creaţiei spirituale"[1].

Ca şi celelalte domenii de activitate spirituală, mişcarea artistică mondială este angajată strîns în această confruntare. Mai întîi întrucît din practica (şi teoria) tendinţelor şi curentelor artistice nu a lipsit niciodată meditaţia asupra omului, asupra condiţiei sale umane concrete într-o istorie concretă. O analiză, oricît de succintă, a experienţei artistice din primele trei decenii ale secolului nostru — de exemplu — ne va reţine în primul rînd atenţia asupra faptului că în condiţiile şi în perspectiva sistemului mental şi sensibil generat de evoluţia spirituală şi instrumentală specifică acestui veac, mişcările artistice şi-au asumat deschis atitudinea

[1] Nicolae Ceauşescu, *Expunere la şedinţa activului central de partid şi de stat*, din 3 august 1978, Editura politică, 1978, p. 44

Scanned with OKEN Scanner

față de viața și starea sistemului de valori al lumii burgheze. Să ne gîndim doar la futurism, dadaism sau la suprarealism. Toate aceste tendințe artistice s-au constituit ca mișcări de reacție la degradarea corpului de valori al lumii capitaliste. Este de aceea întrutotul falsă ideea potrivit căreia artiștii nu fac altceva decît să reflecte și să dea expresie specifică valorii mediului în care trăiesc, că, în general, ei exprimă tabloul vieții contemporanilor lor, dar că ei nu dețin nici un rol în elaborarea imperativelor sociale. Este întrutotul falsă, ca urmare, teza că ideologia politică se află întotdeauna în afara artei și a tendințelor și curentelor artistice care îi marchează evoluția la un moment dat. Realitatea este că orice ideologie literar-artistică deține, implicit sau explicit, rațiuni de ordin politic. Cu un alt prilej și în legătură cu această chestiune observăm că mutațiile contemporane survenite în ordinea funcționalității limbajului artistic nu pot fi explicate în modalitate monogenetică, și anume ca expresie exclusivă a structurilor care particularizează spiritul sau a celor care particularizează sensibilitatea estetică și, cu atît mai puțin, ca expresie exclusivă a transformărilor survenite în condiția interioară de evoluție a artei contemporane. Comportamentul estetic uman — în sfera căruia arta se constituie ca termen de primă importanță — evoluează în relație cu totalitatea praxis-ului uman. Acest fapt însă aduce în chip necesar în discuție planul mai înalt, și totodată mai adînc al ideologicului. De bună seamă că nu putem invoca, în acest cadru, toate rațiunile de ordin social-economic, ideologic, estetic și filosofic care au contribuit la desfășurarea mutațiilor survenite în funcționalitatea limbajului artistic modern și contemporan. Cert este că în configurația actuală a *praxis*-ului social, și în conjunctura spirituală contemporană arta și-a multiplicat cîmpurile de experiență într-o măsură fără precedent

Scanned with OKEN Scanner

în istoria sa, și-a anexat moduri și forme multiple de semnificație și de intervenție activă în viața spirituală a societății, și-a descoperit — mai ales — noi zone și teritorii de creativitate, noi motivații în ordine ideologică. Și este indiscutabil că în acest larg proces de cuprindere se ghicesc efectele revoluției tehnico-științifice contemporane, efecte uneori fecunde care au promovat cu deosebire o nouă problematică a relațiilor dintre artă și sfera proiectelor spirituale, dintre artă și activitatea tehnico-materială a omului. Evident, nu e necesar să atragem în mod special atenția asupra faptului că marea diversitate a manifestărilor și orientărilor proprii artei contemporane ridică în plan ideologic și axiologic probleme dintre cele mai dificile și mai delicate. Nu vom putea reconstitui aici, pe de altă parte, tabloul politic și ideologic pe fondul căruia ele au devenit ideologii artistice închegate. Este însă ușor de constatat că, în special după anii '50, accentul pus — din perspectiva idealismului estetic — pe structurile fixe și imuabile ale spiritului și ale sensibilității estetice, adică pe apolitism și neangajare, trăda efortul de a disimula relația artei cu sfera ideologiei politice. Socotim că, în acest cadru, o discuție care să determine, în linii generale, raportul dintre ideologia politică și ideologia artistică ar putea să aducă unele clarificări.

Expresii distincte și specializate, ideologia politică și ideologia artistică sînt dimensiuni spirituale inseparabile, dialectic implicate ale vieții sociale. În sistemul lor de raporturi, acțiunea determinantă aparține însă ideologiei politice. Mai întîi, pentru că ideologia politică formulează, întotdeauna și în chip necesar, exigențele unui cadru politic și social-cultural istoricește determinat, așadar exigențele izvorîte din configurația de clasă a societății, din sfera tradițiilor ei sociale și spirituale. Din acest

Scanned with OKEN Scanner

fundamental adevăr, marxismul a extras consecințe teoretice și practice de importanță deosebită : nu există ideologie politică neutră în raport cu omul, (așa zisa ideologie politică situată deasupra claselor) ; orice ideologie politică presupune, întotdeauna și în chip necesar, nu numai o meditație asupra omului, dar mai ales atitudinea față de el. În elaborarea concepției sale, Marx a pornit de la examenul aprofundat al condiției omului așa cum aceasta se dezvăluie în epoca în care el a trăit. Meditația lui Marx asupra omului epocii sale l-a condus la descoperirea condițiilor și mecanismelor alienării și, în consecință — prin analiza ansamblului social („Capitalul") — la descoperirea condițiilor și căilor dezalienării omului. Încoronarea exegezei sale avînd ca obiect omul, și-a găsit expresia în ideologia și acțiunea politică a proletariatului. Ideologia politică, în general, nu se poate constitui și defini pe sine — și aceasta întotdeauna și în chip necesar — decît ca problematică particulară a omului. Spunem *particulară* în primul rînd în înțelesul că ea relevă temeiuri și caracter de clasă.

Ideologia politică, prin locul și importanța ei, deține, în raport cu cîmpurile conștiinței sociale, o funcție *mediatoare :* caracterul relațiilor de producție, structura de clasă a societății sînt mediate în sfera conștiinței sociale sub forma unei problematici particulare a omului. O atare problematică se va impune, în consecință, ca fundamental termen de referință în sistemul conștiinței juridice, etice, estetice, religioase, filosofice, științifice etc. De aceea determinările care survin din orizontul existenței sociale au, prin excelență, și anume prin intermediul ideologiei politice ca primă instanță de meditație asupra omului, un *caracter ideologic.* Iată, după opinia noastră, elementul esențial care le-a scăpat filosofilor și teoreticienilor care au interpretat în mod superficial teza marxistă potrivit că-

Scanned with OKEN Scanner

reia, în raport cu sfera conștiinței sociale, factorul economic este, în ultimă instanță, hotărîtor : hotărîtor prin acțiunea mediatoare și, în același timp, instituivă a ideologiei politice ca prim orizont de meditație asupra omului și, în consecință, ca problematică particulară — în înțelesul de mai sus — a omului.

Trecînd acum la raportul ideologie politică — ideologie artistică să transcriem, în sensul acestor observații, cîteva exemple.

1. Ideologia politică de coloratură feudal-conservatoare s-a concretizat la noi — între cele două războaie mondiale, după cum se știe — într-o problematică a omului sancționată în perspectiva unei viziuni mistic-tradiționaliste, profund retrogradă sub aspect social și spiritual. Acest tip de ideologie politică a generat și fundamentat o ideologie artistică angajată, în plan teoretic, pe o direcție revolută, în înțelesul că ea postula soluția întoarcerii (la „bidineaua romantismului bucolic", cum s-a zis) sub motiv că universul social și etic al omului modern — industria și proletariatul — nu constituie o autentică sursă de valori. Problema continuității în literatură și artă, ca și aceea a specificului nostru național — motive teoretice acute ale epocii — au primit, în acest cadru o soluție mistic-spiritualistă. Să mai consemnăm că, în ordine filosofică, tipul de ideologie politică la care ne referim a deschis un larg cîmp speculațiilor metafizice de inspirație medievală. Replica raționalist-umanistă, prin Ibrăileanu și Ralea, prin Lovinescu, Vianu și Călinescu s-a conturat, după cum se știe, într-o perspectivă general democratică, neomogenă sub raportul principiilor filosofice, dar deosebit de puternică și eficace în plan teoretic. Deschiderea generoasă către umanism și umanitate a tradițiilor literare și artistice românești, a constituit — în a-

Scanned with OKEN Scanner

celaşi spaţiu istoric — unul din argumentele istorice pe care ideologia politică a P.C.R. le-a opus vidului misticizant şi transfuziunilor de ordin transcendental de la nivelul cărora primitivismul etnicist „constituia" aşa-zisul „prestigiu spiritual" al culturii române. Deformarea artizanală, dar mai ales în spirit evanghelic, a tradiţiilor literaturii şi artei noastre populare au fost categoric şi cu răsunet denunţate.

2. Orice tendinţă sau orientare literar-artistică se cristalizează, în ultimă instanţă, sub auspiciile unui concept filosofic particular despre om şi, în consecinţă, sub incidenţa unei anumite ideologii politice. Consemnăm însă împrejurarea extrem de importantă, şi anume că ideologiile literar-artistice generează, la rîndul lor, efecte de ordin politic, filosofic sau etic. În mod frecvent, principiul constitutiv al ideologiilor literare şi artistice se configurează prin multiple acte de reacţie faţă de elementele cadrului istoric dat. Să urmărim acest aspect prin referire la cîmpul ideologiilor artistice contemporane.

Criza tot mai cuprinzătoare şi mai agravantă proprie societăţii capitaliste contemporane confirmă, neîndoielnic, o profundă criză în ordinea ideii de om. „Criza idealului" este frecvent invocată. Dar o atare criză, indică, în primul rînd, un acut dezechilibru în sistemul de valori. Nu vom insista însă asupra aspectelor sub care „criza idealului" afectează astăzi sistemul de valori al societăţii capitaliste contemporane. Cu privire la artă, ar fi de consemnat că această situaţie se reflectă cu deosebită pregnanţă în temeiurile ideologice şi filosofice ale diferitelor orientări, curente şi tendinţe ce proliferează în sfera artelor occidentale. Este vorba, în primul rînd, de tendinţe şi orientări artistice care, implicit sau explicit, subminează — în pla-

Scanned with OKEN Scanner

nul artei — statutul umanist al ideii de om. Sub raport ideologic ,de pildă, *arta gestuală* sau *arta acțiune* („action painting") rezumă o anume stare de spirit și generalizează, într-o formă proprie, atitudinea negativă a unei părți a intelectualității americane (aripa liberală) față de circumstanțele degradante generate de o superorganizată societate de consum. Reacția față de fenomenul alienării, față de tendința îngrijorătoare de modelare a comportamentului uman pe principiul eficienței și rentabilității în sine ocupă în poetica mișcării picturale în discuție primul loc. De semnalat însă că în motivația ideologică și estetică mai adîncă a artei gestuale subzistă un dureros paradox : aspirația, întru totul nobilă, spre autenticitatea și unitatea ființei umane se sprijină pe o reacție generalizată împotriva istoriei, rațiunii și culturii umane. Principiul de unitate și de coerență al ființei umane urmează a fi găsit sub condiția disocierii absolute între conștiință și creație, întrucît — potrivit postulatelor filosofice ale artei gestuale — este vorba de a determina autenticitatea și unitatea omului nu prin raportare la istoria sa trecută și prezentă, ci prin raportare la „experiența existențială" nealterată a omului. Dar, potrivit acelorași postulate, „experiența existențială" nealterată a omului rezidă în instinct, în ritmurile vitale originare, în energia organică desfășurată și proiectată dincolo de orice normă și împotriva oricărei instanțe individuale sau școlale de normativitate. Dar această, într-adevăr, derutantă formulă de depășire a fenomenului alienării dezvăluie — sub raport filosofic — o teorie care își află temeiul în filosofiile idealist-iraționaliste. În deplin consens cu tezele iraționalismului filosofic contemporan, arta gestuală va considera natura umană ca un *dat*, ca o esență fără nici o legătură cu experiența istorică și culturală a omului. Aceasta ar fi prima și cea mai importantă di-

Scanned with OKEN Scanner

sociere pe care se sprijină arta gestuală : *natura umană* este în chip absolut disociată de *condiția umană*. În ceea ce privește motivul acestei disjuncții, trebuie spus că el rezidă în necesitatea de a determina și defini așa-zisa zonă autentică și nealterată a ființei umane, o zonă pusă la adăpost de fluctuațiile condiției umane — deci de istoria socială și culturală a omului — și în care omul ar putea fi sesizat în universalitatea sa. Numai că, sub un atare mod de abordare și de înțelegere a naturii umane, *universalitatea* desemnează similitudine de structură în sens *biologic* : activitatea circuitelor vitale elementare. În acest fel, *natura umană* este restrînsă și redusă la etajul dimensiunilor vitale, la instinct, la infrastructura organizării psihice a omului. Așadar, în activitatea circuitelor vitale elementare rezidă „experiența existențială" nealterată de cultură, istorie și tradiție a omului. În această zonă s-ar constitui — în viziunea reprezentanților artei gestuale — „unitatea" și „autenticitatea" omului, aceasta ar fi temeiul deplinei sale libertăți.

Sub această motivație filosofică, arta gestuală parvine la definirea *libertății de creație* implicînd o anume formulă a inconștientului. Ca urmare, nimic nu ar fi mai autentic în creația artistică decît înscrierea pe pînză a impulsurilor necontrolate, a stărilor interioare dominate de inconștient. Din dezordinea originară a inconștientului ar izvorî — potrivit esteticii artei gestuale — expresia plastică cea mai autentică. De aceea — așa cum mulți critici autorizați ai acestei modalități artistice au observat — scopul artei gestuale nu este opera de artă, ci „activitatea automatismului psihic".

Acesta ar fi, în cîteva cuvinte, substratul ideologic al artei gestuale și soluția prin care s-ar putea eradica fenomenul alienării. Este însă cît se poate de limpede că, în temeiurile unei atari ideologii, omul se poate regăsi pe sine ca om numai în

Scanned with OKEN Scanner

starea indistincției primordiale a inconștientului. Dar iată — în legătură cu punctul nostru de plecare — cum fenomenului de alienare a omului i se opune una din cele mai alienante ideologii artistice și forme de artă din cîte cunoaște epoca noastră.

Să mai consemnăm — rămînînd în același plan al discuției — reacția ideologiilor literare și artistice în raport cu sfera tehnologiei contemporane.

Forme și expresii estetice produse de mașini sînt astăzi posibile. Atari produse au făcut, de altfel, obiectul unor viu comentate expoziții internaționale. Ele se disting, uneori, printr-o surprinzător de elevată ținută „poetică", prin „fantezie" și seducătoare imaginație (de exemplu grafica de computer). Estetica informațională constituie, fără îndoială, o cucerire importantă a epocii noastre, o pătrunzătoare cale de analiză formală a fenomenului estetic, o deschidere fecundă spre întrebările viitorului. Contribuția sa, sub raport strict tehnic, nu poate fi neglijată, așa cum o dovedește și *arta permutațională* — tendință artistică de care ne vom ocupa în cele ce urmează. Nocivă ni se pare a fi însă ideologia care o prezidează și în care se înfundă, întrucît are ca temei o falsă idee despre om. Din acest extrem de important punct de vedere, arta permutațională este și rămîne expresia cea mai clară, de ultimă oră, a unei societăți în care consumul a devenit un scop în sine, ținta finală și exclusivă a activității umane. Ca și alte forme occidentale de artă, arta permutațională se situează — cum observam mai sus — în zarea întunecată a unei acute „crize de ideal", criză profundă pe fundalul căreia teoreticienii tendinței în discuție intervin cu ideea „democratizării artei". Dar ce se înțelege, din perspectiva artei permutaționale, prin „democratizarea artei" ? Conceptul central al acestei orientări este *mesajul*, concept care nu trebuie înțeles în accepția

Scanned with OKEN Scanner

esteticii filosofice, ci într-un sens mai special, și anume : „canal senzorial fizic". Un mesaj vizual sau literar va fi banal (sau redundant) atunci cînd „canalul senzorial fizic" nu aduce nici o noutate. Conceptul de *mesaj* — așa cum acesta prinde contur în aria problematică a artei permutaționale — devine un temei de distorsiune. „Opera în sensul vechi — spune Abraham Moles — dispare", întrucît este prea accesibilă, adică banală sau redundantă. Opera de artă tradițională nu mai poate fascina — iată și motivul în virtutea căruia „muzeul imaginar" (sistemul valorilor estetice anterior constituite") este depășit, motiv pentru care Moles consideră că „opera de artă (în accepția curentă a termenului — n. n.) devine o eroare a societății contemporane". Să ne dispensăm — prin urmare — de arta înțeleasă ca formă a conștiinței sociale și de sine a omului, pentru a face loc jocului „programat" al mașinilor, fără alt sens decît acela de a pune în exercițiu pura vizualitate. „Democratizarea artei" (sau, cum zice Moles, „dreptul universal la frumusețe") s-ar obține printr-un proces — evident, paradoxal și alarmant deopotrivă —, de restrîngere a ideii de om la nivelul senzorialității, deci printr-o dureroasă punere în paranteze a dimensiunii axiologice a omului. Se desprinde ușor faptul că abandonarea conceptului de artă în accepția sa curentă, estetic-filosofică a termenului, înțelegerea mașinii (a computerilor) ca mediumul cel mai indicat prin intermediul căruia se va descoperi „arta de a crea noi arte", conturează cum nu se poate mai clar o concepție antiumanistă net articulată.

O artă a viitorului nu poate fi pusă decît în termenii prezentului, dar nu avem nici un temei, cît de cît convingător, care să ne facă să credem că omul viitorului va fi omul prezentei societăți de consum, omul manipulat și restrîns ca arie de interes — sub raport estetic — la pura sa capacitate

Scanned with OKEN Scanner

de joc, de invenție și de absolută gratuitate. Arta permutațională ne dă ceva de văzut, dar nimic mai înalt uman de interpretat. Computerul compune, cu strălucire chiar, forme și expresii estetice care, prin natura lor, lărgesc considerabil sensibilitatea noastră estetică. Și poate că în aceasta rezidă reala importanță a artei permutaționale. Mașina poate — întrucît e programată de om — să *compună artistic*, dar ea nu va crea niciodată *artă*, adică nu va construi și comunica o viziune despre lume, un raport al omului cu lumea, cu sine și cu ceilalți. Opera de artă poate fi formalizată, dar nu vedem rațiunea unei atari operațiuni, pentru că „secretele frumosului" se află într-o zonă ireductibilă, funciar refractară oricărei încercări de formalizare, se află în „omul întreg", în contextul totalității relațiilor sale cu lumea și cu societatea, în substanța și în perspectiva *idealului* ca termen fundamental care distanțează omul de natură, înscriindu-l în planul culturii. Înțelegem să dăm artei permutaționale importanța pe care o merită, dar nu vom ezita să consemnăm că, în temeiurile ei ideologice, estetice și filosofice mai adînci se întrevede subordonarea omului față de mijloacele pe care el le-a creat pentru a se edifica și înțelege pe sine ca om, ca supremă valoare.

3. Conceptul de „ideologie literară și artistică" este supus, în ultimul timp, unor insistente și minuțioase determinări. Nu ne propunem să reluăm aici datele acestui, dealtfel, încărcat demers. Pentru ceea ce urmărim în aceste rînduri, este deajuns să notăm că problematica omului, configurată în sistemul ideologiei politice ca expresie concentrată a caracterului relațiilor de producție, sociale și de clasă, se impune — istoric și logic — ca prim orizont de constituire a ideologiilor literare și artistice. Această împrejurare determină și definește, în pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd, *funcţia politică* a ideologiilor literare şi artistice : înscrierea, trecerea, convertirea, elaborarea problematicii omului în termenii propriei sale naturi care este dată şi care ţine de domeniul proiectelor artistice. Întrebarea : în care orizonturi şi în ce fel se exercită şi se manifestă funcţia politică a ideologiilor literar-artistice, trimite la cîteva „noduri problematice" sporadic explorate, fie spus, în literatura de specialitate în general, în sfera de preocupări a sociologiei literaturii şi artei în special. Patru orizonturi mai importante, cel puţin, ar putea fi luate, în acest sens, în consideraţie.

Avem în vedere, în primul rînd, *orizontul instituţional* : concepţia despre om şi, în consecinţă, atitudinea politică faţă de om ce traduce şi poate fi citită în destinaţia, structura, amploarea şi funcţionarea instituţiilor cultural-artistice începînd, să zicem, cu destinaţia şi cu structura de fond a bibliotecii, cu destinaţia şi cu structura de fond a muzeului, cu destinaţia şi cu funcţionarea „pieţii artei" şi sfîrşind, în condiţiile noastre, cu destinaţia şi mesajul radio-televiziunii, a mijloacelor de comunicaţie de masă în general.

Un al doilea orizont se conturează în perspectiva modului de a concepe raporturile experienţei literar-artistice în funcţiune cu substratul tradiţiilor ei specifice, cu structurile ei particulare de sensibilitate umană şi estetică şi, de asemenea, cu sistemul de valori istoriceşte constituite în viaţa şi în evoluţia naţiunii, cu tradiţiile social-politice care o particularizează. Este *orizontul „moştenirii cultural-sociale"* în general, aşa cum ne-am obişnuit a-l numi.

Cel de al treilea orizont se conturează în perspectivă *tematică* : concepţia despre om şi, în consecinţă, atitudinea politică faţă de om se traduce şi se citeşte, din acest unghi şi în raport cu datele experienţei artistice în general, în circumscrierea

Scanned with OKEN Scanner

cîmpurilor de realitate propuse inspirației artiștilor. Funcția politică a ideologiilor literare și artistice se concretizează, astfel, în fixarea cadrului uman de investigație, în determinarea zonelor de realitate compatibile cu natura și cu țelurile ei politico-sociale. În legătură cu această chestiune au apărut la noi, este știut, multe neînțelegeri, poziții înguste, inflexibile, traduse uneori în atitudini dogmatice. Astăzi, cel puțin din perspectiva ideologiei noastre politice, lucrurile sînt foarte limpede precizate. În cuvîntarea sa la Conferința națională a Uniunii artiștilor plastici (1978), tovarășul Nicolae Ceaușescu a adus o clarificare teoretică de mare însemnătate nu numai pentru artele vizuale.

„Este de înțeles că nu dorim orice fel de lucrare cu conținut tematic. Dorim lucrări tematice executate cu multă măiestrie artistică, opere care să înfățișeze munca, viața, entuziasmul întregului nostru popor în edificarea vieții, a noii societăți, care să redea istoria și lupta eroică a maselor, a mișcării revoluționare, a comuniștilor pentru libertatea și independența patriei, pentru dreptate socială și națională, pentru socialism. Toate acestea să fie însă înfățișate într-o formă artistică care să demonstreze talentul și forța creatoare a artiștilor noștri plastici, virtuțile spirituale ale poporului nostru".

În acest fel este dislocată una dintre prejudecățile care s-a manifestat uneori, în activitatea juriilor și editurilor, în critica literară și de artă.

A contura cadrul tematic uman de investigație și inspirație artistică nu înseamnă, în nici un chip, a formula *subiectele* literaturii și artei și, cu atît mai puțin, a da formula metodelor lor de creație. În treacăt fie spus, *manieră de creație* nu înseamnă *metodă de creație*. În perspectiva actului de creație artistică ideea de *metodă* nu are sens. *Maniera de a crea* și *subiectul* sînt o chestiune internă a ideologiei literare și artistice, o problemă explicabilă

Scanned with OKEN Scanner

sub incidența logicii ei interioare și sub incidența viziunii particulare, ireductibile, proprie artistului mai cu seamă. *Viziunea artistică* — iată, după convingerea noastră, *orizontul cel mai complex în care ideologia literară și artistică își exercită funcția sa politică modelatoare și inspiratoare.*

Vorbind despre funcția politică a ideologiilor literar-artistice este necesar să aducem în discuție, de asemenean, funcția lor *ideologică*. Nu vom insista în mod special asupra faptului că funcția politică și ideologică a tipului de ideologie de care ne ocupăm sînt aspecte dialectic implicate ale aceluiași demers. De bună seamă, *funcție politică* înseamnă, implicit, și *funcție ideologică*. Dar termenul „funcție ideologică", abordat în perspectiva ideologiei literar-artistice, își rezervă înțelesuri particulare, specifice. Mai întîi, ar fi de subliniat, funcția ideologică a unei tendințe literar-artistice nu poate fi concepută ca simplă prelungire, în cîmpul experienței estetice propriu-zise, a ideologiei politice în orizontul căreia respiră. Și poate că acest simplist mod de a concepe și înțelege *funcția ideologică* a curentelor literar-artistice a generat atitudinile dogmatice care au apărut la noi, și aiurea, în legătură cu problematica artei socialiste. S-ar mai putea adăuga : restrîngerea abuzivă și practicistă a sferei ideologiei literar-artistice la sfera ideologiei politice și, de asemenea, înțelegerea greșită a uneia din funcțiile politice ale ideologiei literar-artistice (— circumscrierea cadrului uman de inspirație —) a fost interpretată, în virtutea restrîngerii la care tocmai ne-am referit, ca act de circumscriere *metodică*. Ceea ce s-a dovedit a fi o cale întru totul falsă. Că termenul „funcție ideologică" își rezervă, în raport cu sfera ideologiei literar-artistice înțelesuri particulare, specifice, rezultă limpede din studiul istoriei acesteia, din studiul orizonturilor strict specializate pe care se sprijină : critica literară și de

Scanned with OKEN Scanner

artă, estetica, filosofia în general, filosofia culturii în special. Considerată și examinată dintr-un atare unghi, *funcția ideologică* a tendințelor literar-artistice se exprimă prin implicarea în orizonturile teoretic specializate ale artei a unei anumite concepții despre artă și despre raporturile omului cu arta, concepție care vizează, în mod predilect — sub motivație politică și filosofică — problema originii, rolului și funcțiilor artei, problema raportului cu celelalte forme de activitate spirituală și, în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, problema fundamentelor etice ale literaturii și artei. Ideologia literar-artistică sensibilizează, cu precădere sub raport filosofic și etic, structurile specializate ale artei. Examenul, oricît de sumar, al teoriilor estetice cu privire la originea artei, de pildă, (cincisprezece mai importante din cîte cunoaștem) atestă, ca „sunet de fond", lucrarea diferitelor ideologii literar-artistice, ceea ce am numit, cu un cuvînt, funcția lor ideologică.

4. Ideologia literar-artistică ne apare, indiscutabil, ca un orizont istoricește *determinat* al vieții spirituale a unei societăți. Dar, așa cum am încercat să subliniem, ea este, deopotrivă și un orizont *determinant*. Orice ideologie literar-artistică se cristalizează, în ultimă instanță, sub auspiciile unui concept filosofic particular despre om și, în consecință, sub auspiciile unei anumite ideologii politice. Dar ideologia literar-artistică generează, la rîndul ei, efecte politice, ideologice și filosofice proprii, ireductibile. Ideologia literar-artistică înscrisă în istorie în perspectiva atitudinii romantice față de realitate, de pildă, s-a concretizat în ceea ce s-a numit „paroxismul însingurării" cu întreg cortegiul de implicații în ordinea ideii de geniu (o problemă filosofică). Ea a generat, ca efect ideologic și politic, punerea problemei artei în raport cu *condiția* artis-

Scanned with OKEN Scanner

tului. Mai recent, în sistemul ideologiilor literar-artistice care particularizează viața spirituală a lumii occidentale au fost integrate, sub influența filosofiei existențialiste, diferite teorii ale angoasei, stare de spirit care s-a repercutat, în cîmpul experienței estetice, într-un adevărat cult al „bestiarului". O atare situație a generat, în sfera conștiinței estetice, efecte deosebite în ordine politică, ideologică și filosofică. Mulți gînditori raționaliști din Occident și-au reunit, în ultimul timp, eforturile în a sublinia ideea de responsabilitate a actului artistic, și, de asemenea, în a pune în lumină caracterul moral al artei.

Rămîne să mai aducem în discuție, pentru a completa această cu totul sumară schiță, *funcția teoretică* a ideologiilor literare și artistice. Prin funcție teoretică înțelegem, în acest caz, actul de motivație, în termeni și în concepte proprii, a diferitelor modalități de creație. De-a lungul acestui proces, cu deosebire, se dezvăluie o relativă autonomie a ideologiilor literare și artistice în raport cu orice tip de ideologie care particularizează viața spirituală a unei societăți, întrucît e vorba de a promova la *existență* opera de artă. Or, *existența* operei de artă aduce în prim plan problema *limbajului,* deci a *formei,* pentru că opera de artă nu există decît prin formă.

„Acțiunea combinată a monarhiei capețiene — observă în acest sens istoricul de artă francez H. Focillon — a episcopatului și orășenilor în dezvoltarea catedralelor gotice arată ce influență decisivă poate exercita concursul forțelor sociale. Dar această acțiune, oricît de puternică, este inaptă să rezolve o problemă de statică, să combine un raport de valori" („La vie des formes").

Dacă examinăm, din această perspectivă, istoria ideologiilor literar-artistice proprii secolului nostru, vom avea de semnalat, așa cum s-a spus, o adevă-

Scanned with OKEN Scanner

rată „obsesie teoretică". Procesul de instituire a formei artistice, în general, dezvăluie modalități reflexive proprii ideologiilor literare și artistice. Se știe de pildă că, cel puțin în artele plastice, sensibilitatea intelectuală a epocii noastre a introdus un lanț de concepte cum ar fi : materie, spațiu, timp, mișcare, forță, energie, obiect, devenire, posibil, probabil (teoria „lucrurilor posibile") etc. Această concentrare de sugestii teoretice survenite din orizontul fizicii, matematicii, filosofiei sau psihologiei au intrat în sensibilitatea noastră optică prin intermediul diferitelor *poetici* (zonă predilectă de exercițiu teoretic al ideologiilor literare și artistice) care dau seama de modul în care acest lanț de concepte au sensibilizat gîndirea artistică, de modalitatea în care ele au fost „traduse" în formă plastică, etc. Din acest punct se deschide un plan de investigație deosebit de complex, și anume planul relațiilor teoretice pe care ideologia literară și artistică le întreține cu celelalte forme de activitate spirituală, cu științele exacte, cu disciplinele filosofice și cu științele umanistice în special. Cum un examen detaliat al relațiilor pe care le enunțăm nu este posibil în acest cadru, rămînem la aceste observații.

*
* *

Sistemul de raporturi dintre ideologia politică și ideologia literar-artistică trebuie considerat din unghiul coordonării și interacțiunii specifice a valorilor : nu există operă de artă care, într-un fel sau altul, să nu intre în raporturi cu ideologia — întotdeauna o anumită ideologie —, nu există operă de artă care să nu restituie un climat ideologic și cultural în sensul larg al termenului. Din examenul atent al experienței artistice contemporane, se desprinde cu claritate faptul că ideologia politică influențează viziunea și creația artistului, dar nu se

Scanned with OKEN Scanner

substituie acestora. Evoluția literaturii și artei este un proces delicat care își are izvorul în însăși activitatea de creație, în relațiile artei cu întregul sistem spiritual al societății. Raportul artei cu realitatea este, prin excelență, un raport constituant în spirit. Accentul se deplasează, fertil, asupra amplitudinii sufletești, asupra a tot ceea ce este nobilă, autentică și pasionată încordarea pentru umanizarea omului. Aceasta înseamnă, însă, a ridica arta la rangul de factor de transformare revoluționară a societății, înseamnă a-i da o înaltă investitură socială.

Scanned with OKEN Scanner

STRATUL FILOSOFIC-IDEOLOGIC AL OPEREI DE ARTĂ

Într-o viziune dialectică, totalizatoare, proprie esteticii marxiste, opera de artă trebuie să fie examinată în cele trei momente constitutive — creație — opera propriu-zisă — receptare, cărora le corespund geneza-esența-funcția, într-un plan mai larg.

A. Artistul-creator: condiție genetică a operei — infrastructura

Ca om, artistul este produsul unui anumit mediu familial, al unui anumit sistem educațional și de valori, idealuri, credințe, obiceiuri, care-și vor pune pecetea pe structurile sale psihice native, încărcîndu-le cu un conținut ce ține de problematica momentului istoric respectiv. De aceea, pentru o mai completă interpretare a operei, trebuie să luăm în considerație biografia artistului și anume printr-o „lectură" a operei prin prisma biografiei, complementară explicării biografiei prin operă, deși decisivă în acest act rămîne *opera* [1]. Aici trebuie avută în vedere și experiența artistică a vremii, care indică o anumită vîrstă a ramurii și genului de artă în care se înscrie artistul, ideile dominante ale epocii și concepția ei despre artă, tehnicile de limbaj etc., toate fiind pene-

[1] A se vedea, spre exemplu, pentru opera lui Camil Petrescu, *Note zilnice* (1927—1940), „Cartea românească", 1975, volum îngrijit de Mircea Zaciu.

Scanned with OKEN Scanner

trate de necesitatea și sarcinile istorice și determinate, în ultimă instanță, de cadrul social-economic și de producția materială.

Ca parte a acestei „arheologii" a operei, trebuiesc estimate metodologic, de asemenea, arhetipurile mediului socio-cultural în care trăiește artistul, cum sînt miturile umanității, spiritualitatea națională ancestrală colectivă, fondul și substanța psihosocială a poporului, — zămislită în luptele sale istorice — manifestate în mituri, simboluri, legende, tradiții, obiceiuri, în ethosul popular, prejudecăți, motive, forme către care aspiră, idealuri de viață și sociale, tipul de erou cultivat etc., ca tot atîtea valori estetico-morale și filosofice, care se înmlădiază cu ideologia epocii sau i se opun, în primul caz conservîndu-se prin ea, tipic pentru aceasta fiind ideologia socialistă. Mai mult decît atît, ideologia socialistă, marcată de specificul spiritual național și de cel al vocației națiunii care o asimilează, *stimulează* la rîndu-i această spiritualitate, dat fiind că *„pot să apară* (...) pe baza experiențelor sociale noi, *disponibilități* spirituale noi, semnificative" [1].

Istoria oricăreia dintre cele șapte ramuri ale artei — cu toate interferențele istorice dintre ele — și creația contemporană ne stau mărturie și probă pentru ideea potrivit căreia orice mare artist, orice operă de artă autentică sînt chintesența unei spiritualități naționale și o contribuție la devenirea ei spre înălțimi, a unui anumit mediu, cu experiențele sale decisive, cu problematica și aspirațiile circumscrise de un segment, precis de istorie, dar consonant cu cele ale umanității întregi.

Profunzimile și înălțimile spiritualității noastre românești, așa cum s-au plămădit, în istoria milenară de muncă și luptă, a poporului pentru conservare și afirmare, sînt exprimate dar și amplificate

---

[1] I. N. Rebedeu, *Națiunea și cultura națională*, rezumatul tezei de doctorat, București, 1973, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

în opere de artă exemplare, ca poezia lui Eminescu [1] și Blaga, sculptura lui Brâncuși, muzica lui Enescu, pictura lui Grigorescu, proza lui Rebreanu, arhitectura lui Ion Mincu. Aceste opere însă, care nu pot fi înțelese în afara contextului istoric și al întregului sistem de valori culte și populare care le-au făcut posibile, sînt totodată emblematice și semnificative pentru forța noastră de creativitate și indicii ale inepuizabilității și varietății ei.

Alți factori care stau la rădăcina operei de artă, pe care ne mărginim să-i pomenim numai, sînt :

— *peisajul, clima* și în genere *mediul cosmico-geografic,* care, așa cum s-a demonstrat, *influențează* modul de gîndire și simțire al unui popor, optica lui asupra lumii ;

— *zona biologicului* și *antropologicului,* prin care înțelegem impulsurile interioare, înclinațiile, instinctele, temperamentul, experiența de viață individuală, într-un cuvînt, lumea interioară a subconștientului, și, în sfîrșit,

— elementele viitoarei opere pe care artistul le găsește *în societate,* ca *un dat* pe care-l folosește ca „material de viață", pe de o parte, și ca „material de expresie", pe de altă parte : limba, conceptele, codul informațional, imaginile și reprezentările colective, simbolurile, genurile de artă, normele și tehnicile de creație, evenimentele de viață și experiența colectivităților umane și, desigur, nu în ultimul rînd, oamenii cu problematica, aspirațiile, sensibilitatea, gustul, trăirile lor acute.

Ceea ce am cuprins pînă acum sub termenul de „condiție" a operei este aproximativ comun pentru toți oamenii unei epoci, pentru o generație de oameni, dar numai talentul artistic reunește toți fac-

---

[1] Este cunoscut faptul că Eminescu a exprimat sensibilitatea noastră națională, dar mai puțin remarcată amplificarea ei, care a făcut să fim cu toții, într-un anumit fel, eminescieni.

Scanned with OKEN Scanner

torii într-o sinteză individuală generatoare de imagini artistice reprezentative. Ponderea fiecăruia este imposibil de măsurat, așa după cum este greu de precizat cînd anume s-a născut ideea operei în mintea artistului. S-a constatat, de exemplu, că în opera sa, Brâncuși este surprinzător de simplu și totodată uimitor de complex, dar nu s-a putut reface niciodată, în întregime, drumul procesual pe care l-a străbătut în interioritatea sa pînă a ajuns aici. De altfel, chiar mărturiile artiștilor, în această chestiune, nu sînt elocvente, ceea ce confirmă încă o dată specificul limbajului artei, modul său propriu de constituire dar și de instituire în cîmpul cultural.

B. Opera de artă finită: obiectul sau structura

Opera este simultan structură, valoare, formă comunicativă, normă și deci unitate între imagine și intelect, între scopul expresiv și cel ideatic; pura instrumentalitate a semnelor codului lingvistic și a semnelor altor coduri lipsește aici, fiind înlocuită de organicitatea planului expresiei cu cel al conținutului, rezultată din *simultaneitatea* producerii lor în actul creației. Prin mărimea valorii sale și destinul individual, propriu, independent de creatorul ei, opera îl determină la rîndu-i pe creator, relația dintre cei doi termeni fiind, așa cum demonstrează *sociologia artei, de interdependență* [1].

Simultaneitatea producerii celor două planuri ale operei, distinse pentru literatură de către Hjelmslev, cel al *expresiei* și cel al conținutului, cît și solidaritatea lor în ființarea operei și în actul receptării,

---

[1] Cf. Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, Ed. „Univers" Buc., 1973.
L. Goldman, *Sociologia literaturii*, Ed. „Politică", Buc., 1972.

Scanned with OKEN Scanner

ne duc la constatarea că, în artă, a spune *altceva* înseamnă a spune *altcumva* [1], și invers, că, deci, limbajul ei este el însuși creație și are finalitate comunicativă. La rîndul lor, cele două planuri fundamentale, de referință, ale operei, între care există întotdeauna corespondență, conțin inventare bogate de elemente și părți, care se corelează cu ansamblul operei-obiect.

1. *Planul expresiei,* cel care face comunicabil conținutul spiritual, se compune în primul rînd din elementele perceptibile nemijlocit în experiența senzorială, ca semnificanți — latura sonoră, vizuală, într-un cuvînt, imagistic-senzorială. Tot aici includem procedeele și tehnicile de creație specifice ramurilor, materialul fizic și însușirile sale potențial expresive și comunicative, modul de transfigurare, adică mecanismul transferului de semnificație, ramurile artei fiind tipuri dinamice specifice de transfigurare și configurare în simboluri artistice a realității exterioare și interioare.

2. *Planul conținutului,* la rîndul său, ne apare stratificat ;

— *denotatul,* în modalitatea ideilor, gîndurilor, sentimentelor, reprezentărilor, care are atributul univocității ; confesiunea declarată, explicită, relatată cu notă retorică : *referentul* recognoscibil, sau după Frege, semnificația, prin care înțelegem materialul reprezentării artistice sau substanța de viață ;

— *conotația,* ca „aură" subiectivă a reprezentării, obținută prin transferul de semnificație și proiectarea eului artistic-atitudinal în metaforă, alegorie, simbol, parabolă etc. ;

— *stratul afectiv și volițional ;*

— *unitățile de sens și tipul de coerență artistic ;*

---

[1] Formaliștii ruși au redus opera la formă, înțeleasă ca un „procedeu" de combinare a elementelor care constituie materialul : cuvinte, sunete, culori etc.

Scanned with OKEN Scanner

— *viziunea asupra lumii*, mai precis, asupra lumii reprezentate în opera de artă, cu reverberații asupra lumii întregi și a condiției omului. Aceasta, deși coagulează valori morale, politice, juridice, teoretice, este în nucleul său *o viziune filosofică*, realizată artistic și funcționează în relația de receptare ca semnificație implicită și sens global. Modul de orientare a materialului reprezentării artistice, *organizarea* acestuia astfel încît să trimită la o idee și să pună în mișcare subiectivitatea în întregul ei, constituie de fapt *artisticitatea*. Ea ne apare, astfel, ca o formă de asimilare metaforizantă și antropomorfizantă a lumii și a ideologiei, de amplificare a ei și, totodată, o formă de comunicare a unei atitudini filosofic-estetice asupra lumii. Semnificația ca ideologie a operei, se înțelege că nu epuizează ideologia epocii și nici nu este absolut identică cu ea, *dacă* ținem seama de sporul de creativitate cu care vine artistul și prin care el își plasează opera între extremele comunicării, denumite de A. Moles, *originalitate perfectă* și *banalitate perfectă*.

Stratul filosofic-ideologic învederează faptul că arta este o *esențializare a vieții*, și, totodată, o descoperire de *talia celei științifice*, constînd în aprecierea implicită și explicită a realității reprezentate, ca moment axiologic de asumare, rezervă, dorință de perfecționare sau respingere a acesteia. Acest strat, prezent cu densități diferite în opere, conține judecata realității reprezentate, care nu ține de poetica artistului, ci de apetențele sale ideologico-axiologice, de simpatiile sale politice, de aceea este prezentă chiar cînd artistul vrea să pară neutru (uneori chiar prin aceasta). Este grăitoare în acest sens interpretarea dată de V. I. Lenin operei lui L. Tolstoi și cea a lui Engels făcută operei lui Balzac. Dacă ideologia socială, *stricto sensu*, nu este incorporată artistic în „operă", iar aceasta din urmă este numai un receptacul vehiculant, ca firul de

Scanned with OKEN Scanner

telefon pentru comunicarea unui mesaj verbal, adică îi preexistă sub formă de semnificație, produsul nu este artă și nu ne comunică nimic altceva decît intenția de a comunica artistic; avem de-a face aici cu o redundanță totală.

Creație fiind, arta se caracterizează prin generarea de idei-mesaje în însuși actul producerii sale, prin universalitatea cărora se întîlnește cu filosofia. Se înțelege că, așa cum filosofia nu este reductibilă în totalitate la momentul său ideologic, ce-i este inerent, nici arta nu se identifică și nici nu se suprapune judecății ideologice pe care întotdeauna o conține *in nuce*. Arta, cum se știe, se interferează cu filosofia în planul vieții culturale, datoriile reciproce fiind greu de măsurat, dacă nu imposibil. [1]

Imaginea artistică a realității, cu tot „universul" ei (imaginar) încifrat și cu modul ei de existență „ideală", deși exprimată și comunicată în și printr-o substanță materială (semnificantă), încarnează poziția spirituală a autorului, *adresată virtual cuiva*. „În literatură se reflectă deopotrivă „obiectivul" și „subiectivul", faptele și valorile, ideile și sentimentele, realitățile și idealurile, ca și simțirile, speranțele, dorințele, frămîntările, visele, închipuirile. Faptul acesta duce însă în chip inevitabil la un „strat" filosofic sau ideologic în orice operă literară" [2]. Realitățile sociale și ideologice, așadar, sînt încorporate în operă la toate nivelele sale, al expresiei și al conținutului, sau după expresia lui L. Goldman, în planul „structurilor mentale", al „viziunii filosofice" ,ca și categorii „care organizează în același timp conștiința empirică a unui anumit grup social și universal imaginar creat de scriitor". [3]

La cele spuse în legătură cu *conținutul* și *semnificația* operei de artă, trebuie să mai luăm în consi-

[1] Vezi și L. Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Editura „Facla", 1974, pp. 164—176.

[2] Traian Herseni, *op. cit.*, p. 29.

[3] L. Goldman, citat de Traian Herseni, *op. cit.*, p. 30.

derare și alte aspecte : — *opera ca semn global sau sistem de semne,* cu funcție reprezentativ-evocatoare și comunicativă, iar legat de aceasta, deschiderea semantică a mesajului estetic, despre care vom vorbi mai încolo, — *opera de artă ca reflectare și creație*. Am arătat mai înainte că necesitatea recognoscibilității în imaginea artistică nu înseamnă și cerința fotografierii realității și că opera este un model imaginar al lumii reale, căreia i s-au eliminat contingențele și i s-au descifrat sau atribuit sensuri noi. Prin această prismă putem mai bine explica, dar și înțelege, observația după care ideologia operei este nucleu al conținutului său și autoexprimare a angajării artistului în contemporaneitate, prin atitudinea sa față de om. Căci omul este o referință permanentă a artei, deși arta nu se referă la un om abstract, fiindcă, și acel adesea invocat „general-uman" este în fond o *opțiune etică, estetică, și filosofică,* și nu ceva extramundan și atemporal, [1] iar *esența umană* este, cum a demonstrat Marx, dinamică și concret-istorică.

Însăși concepția despre artă a esteticienilor, criticilor de artă, artiștilor, și despre funcția ei în societate are adînci implicații ideologice și nu numai strict estetice. Tendințele dezumanizante din „societatea de consum" sînt astfel expresia ideologiei tehnocratice și individualismului civilizației capitaliste, prezentîndu-se tehnocreația legată fatal de tehnologie. În acest cadru, sensul social-estetic și ideologic al mișcărilor de idei avangardiste este în ultimă instanță chipul angajării politice a artiștilor, iar operele produse în iureșul lor, uneori anarhic, recompun chipul moral al societății respective. An-

---

[1] Atragem atenția asupra multilateralității straturilor ontologice ale operei și subliniem utilitatea strict metodologică a unor asemenea tăieturi anatomice ; posibilitatea altora și eficiența lor nu numai în analiză dar și în actul receptării.

Scanned with OKEN Scanner

gajarea artistului, declarată sau nedeclarată, respinsă sau nu, devine transparentă în interiorul operei prin însăşi judecata opţională, de valoare, ce stă la temelia ei şi pe care receptorul o receptează ca semnificaţie.

Dacă stabilim că opera de artă, în înţelesul tradiţional al conceptului, este o *lume*, remodelată de către artist într-o configurare ce îşi are originea în punctul de confluenţă a spiritului cu lumea reală, deducem că substanţa ei constantă este alcătuită din mai multe valori, ele însele concrescute pe teritoriul interogaţiilor fundamentale referitoare la *existenţă* şi la condiţia omului ca „fiinţă generică". Dintre acestea se conturează cu pregnanţă valoarea etică şi cea filosofică, ambele nimbate ideologic şi sintetizate, fără o delimitare strictă, de valoarea estetică, aceasta din urmă fiind şi intenţionalitate realizată, dar şi revelaţia deciziei conştiinţei receptoare.

O anumită literatură din occidentul Europei („noul roman") şi reflexul ei teoretic ce-o explicitează şi o susţine se dezic de semnificaţie şi de context, considerîndu-se un discurs în sine, închis, deci care se indică pe sine şi nu altceva din afară. Că, prin urmare, arta, se susţine, nu ar fi un „joc secund", ci însuşi jocul şi nu are a se exprima decît pe sine, pe cînd, le-am continua noi raţionamentul, ştiinţa exprimă altceva decît ceea ce este. Semnificaţiile extralingvistice pentru literatură sînt abolite prin reducerea temporalităţii sensului la sintaxă, la static, iar discursul devine o redundanţă a enunţului. Or, într-o optică dialectică, simultaneitatea şi succesiunea secvenţelor sînt ambele condiţia captării mesajului. Am arătat că această tendinţă de *desimbolizare* a artei şi reducerea ei la semn şi gramatica ce-l întemeiază are ea însăşi o ideologie, sau este emblematică pentru o anumită orientare ideologică, în prelungirea unei concepţii elitare despre artă.

Scanned with OKEN Scanner

Nu vom putea înțelege opera de artă apelînd numai la dichotomia conținut-formă, întrucît conținutul spiritual al operei nu poate ființa ca atare, independent de construcția expresiei, care de fapt îl instituie într-un singur și unic fel. O argumentare temeinică a ideii antiformalizante, dar și antisociologizante, în raport cu opera literară, oferă Titus Mocanu : el distinge „stadiul formal" al operei, echivalent cu „ansamblul semnelor" și „starea de conținut", niveluri care poartă „semnificații aparte" : la un prim nivel, aflat în apropierea învelișului formal al expresiei, se elaborează „semnificațiile textuale", iar la celălalt nivel subzistă „semnificațiile extratextuale", care sînt „de o mare profunzime existențială", cu înțelesuri simbolice și care cuprind patru „stadii" : „semnificațiile ontologice", „semnificațiile spirituale", „sensurile sociale", „orizontul moral" [1].

În acele straturi adînci ale operei, prin care artistul antropomorfizează universul glacial, raportîndu-l la scara valorilor și acțiunilor umane, transformîndu-l într-un univers „al său", asimilat prin *sensul* ce îi conferă, individul receptor sau colectivitatea istoricește determinată, se *regăsește* nestînjenit, în virtutea experiențelor plenitudinare analogice.

Mai mult decît în alte experiențe ale omului, ca specie, în cea estetică individul uman regăsește ființa sa *întreagă*, cu tot șirul ei de înfruntări și confruntări, de eșecuri și izbînzi, *decantate* stilistic și condensate într-o imagine reprezentativă.

Nu poate fi vorba de o operă artistică acolo unde nu este implicată problematica omului, fie acesta ca specie, fie ca produs și producător al unui anumit mediu social-cultural și tehnic. Deducem de aici că, dacă arta este prin natura ei „imitație", în înțelesul larg și contemporan pe care Lukàcs îl atribuie acestui concept antic, prin vocația ei este umanistă.

---

[1] Vezi : Titus Mocanu *Literatură și morală*, „Steaua" nr. 8/1976.

Scanned with OKEN Scanner

Marea, unica și neîntrerupta aventură a omului în lume, cu cele două tipuri fundamentale de experiență, gnoseologică și axiologică, prin care el se constituie și se instituie ca o realitate ontologică de o originalitate absolută, își relevă dimensiunea sa epopeică pe tărîmul artei. În opera de artă prezența conținutului vieții este *numai* parțial și temporal suspendată, atît în actul creației cît și în cel al receptării. Desigur, într-o viziune autonomistă, estetizantă, formalistă și deci puristă, suspendarea este totală și astfel arta își poate fi sieși suficientă. De altfel, omul nu practică nicăieri o atitudine strict și unilateral dimensionată și nici în mod absolut neutru, fiindcă propria sa conștiință este o *sinteză* de criterii și raporturi la lume și la sine. În toate experiențele sale (praxiologică, social-politică, teoretică, gnoseologică, axiologică, lingvistică etc.) unde jocul *competenței* și *performanței* este permanent, omul se întreabă — în intenția neflancată întotdeauna de deliberări teoretice riguroase — care este *sensul* și recurge, pentru aceasta, la reducții de elemente și stabilirea de ierarhii ; este o asimilare a lucrului sau evenimentului prin *transcodare* într-un limbaj familiar. În perimetrul comportamentului estetic, acest proces se înfăptuiește în funcție de foarte mulți factori, unii care țin de tipul operei de artă, alții care țin de conformația individualității receptoare. Dar rasamblarea elementelor operei se produce totdeauna în conștiința receptoare, în forma și cu scopul globalității și într-o modalitate reiterativă.

Cînd ne întrebăm care este „sensul", de exemplu al unui film recent vizionat, spune Greimas, „înseamnă că ne străduim să *organizăm* (s. n.), cu ajutorul propriului nostru limbaj interior, un mic număr de elemente esențiale ce alcătuiesc povestirea

Scanned with OKEN Scanner

cinematografică în vederea unei perceperi globale a semnificației ei“ [1].

Problema reală și importantă a interferenței teritoriilor artei și filosofiei în planul culturii sau, mai limitat, în acela al organizării mentale individuale a sistemului de motivații opționale, nu ne-a stat în atenție în mod special pentru paginile de față, precum nici cea pe care o enunțăm numai, aceea a „transferului“ de optică și stil de la filosof la artist și invers [2]. Intenția și scopul care ne-au condus au fost descrierea straturilor operei care permit explicația ființării și captării sensului, cît și încărcătura semantică filosofică, etică, ideologică a lui.

Stratul pe care l-am luat drept obiect al analizei nu ni se relevă însă în plenitudinea și profunzimea lui, fără abordarea unui concept central cum este acela de *sens*.

Sens și mesaj

Orice termen sau expresie lingvistică este depozitul memorial al tuturor folosirilor anterioare și închide în sine o bogată „viață sufletească“, o experiență social-istorică practică, afectivă, cognitivă și imagistică. De aici emană puterea lor normativă și funcția reglatoare, pragmatică pe care o au în cadrul colectivităților umane naționale și, totodată, reziduurile de sens în cazul traducerilor dintr-o limbă națională într-alta.

Termenul *sens* conservă o mare încărcătură semnificativă, avînd fluiditate semantică, sau, ca să ne exprimăm așa, foarte multe sensuri. Evident, am luat aici termenul ca *înțeles* sau *accepțiune*. Se ob-

---

[1] A. J. Greimas, *Despre sens*, Ed. „Univers“, Buc., 1975, p. 120.

[2] Al. Tănase, *Vocația filosofică a artei*, în vol. *Esteticul în sfera culturii*, Ed. „Meridiane“, Buc., 1976.

Scanned with OKEN Scanner

servă din capul locului că a vorbi cu sens despre sens, înseamnă a evita tautologia sau traducerea într-o altă expresie, or, aceasta nu se poate decît printr-un metalimbaj care să nu aibă el însuşi sens, ceea ce devine absurd : o dovedeşte şi încercarea neopozitivistă prin propoziţiile „lipsite de sens", care nu sînt de fapt lipsite de sens. Aceasta înseamnă că nu putem scăpa de sens în nici o expresie pe care o folosim, căci în ultimă instanţă noi acordăm sensul, fără a ne identifica cu el, într-o situaţie relativă.

Ceea ce curge însă, dincolo de orice înveliş semnificant este sensul şi el face posibilă nu numai înţelegerea lumii, ci şi înţelegerea între oameni.

Construirea unui limbaj artificial ca model formal de descriere a limbajelor cu sens este idealul semioticii. Acesta va fi, după cîte se pare, o structură formală acronică, a cărei generalitate ne spune prea puţin despre universul semantic în particular.

„Omul trăieşte într-o lume semnificantă. Pentru el, problema sensului nu se pune, sensul există, se impune ca o evidenţă, ca „sentimentul de a înţelege", în mod foarte firesc. Într-un univers „alb" în care limbajul ar fi pură denotaţie a lucrurilor şi a gesturilor, n-ar fi posibil să ne punem *întrebări despre sens : orice întrebare este metalingvistică* (ş. a.)". [1]

Universul devine inteligibil, comprehensibil, şi suportabil pentru om, în măsura în care el introduce aici un sens umanitar, adică şi-l apropie mental prin reconstrucţie analitică şi sintetică, într-un discurs filosofic despre sens şi o atitudine axiologică multitudinală, iar acţional prin transformare şi instaurare de noi obiecte, structuri, relaţii şi reprezentări adecvate scopului. Aici, termenul sens are înţelesul de măsură a facultăţilor prin care omul îşi asimilează realul, ele însele formîndu-se ca subiec-

[1] A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

tivitate în însuşi procesul acesta. Activitatea constructivă a subiectului cunoscător îşi manifestă astfel funcţia sa ordonatoare, modelatoare şi negentropică faţă de dezordinea universului în raport cu ordinea umanului.

Este de remarcat că lupta pentru afirmarea sensului este la limita sa o luptă *pentru om,* împotriva filosofiilor absurdului, devenind o chestiune axiologică şi ideologică.

Prezenţa sensului în limbaj este probată şi de fenomenul *transcodării* dintr-un nivel al limbajului într-altul şi dintr-un limbaj într-unul diferit de el, fără deci ca verticalitatea sau orizontalitatea deplasării să-l anuleze. Transformările nu fac decît să-l capteze în modalitatea conţinutului, a semnificaţiei. Omul construieşte universuri semantice în care trăieşte, el însuşi fiind un asemenea univers dinamic, iar pe temeiul lor acţionează, se comportă şi se integrează în viaţa socială. Acestea sînt totodată repertorii de semne arhetipale ale grupului socio-cultural respectiv pe care toţi membrii colectivităţii le deţin şi le utilizează în actele lor comunicaţionale, potrivit sensurilor stocate în ele, stocaj realizat în şi din cîmpul experienţei comune. Arta se circumscrie ariei efortului uman general de plasare şi situare raţională a omului în univers. De aceea, a vorbi despre sens, înseamnă, ca şi în cazul altor concepte, a face lectura lui dintr-un anumit unghi de vedere, a-i releva dimensiunea praxiologică şi axiologică într-un anumit sistem semiotic şi comunicaţional dat.

În afară de sensul de context, sensul gramatical şi sensul afectiv al expresiilor lingvistice, putem vorbi de sens în înţelesul de *funcţie* (afirmaţie, negaţie, delimitare a ceva, folosinţa sau rostul unei idei sau subiect), deci ca sens simptomatic, sau scop. Apare de asemenea ca *direcţie* a mişcării spaţiale (căderea corpurilor) şi calitative (starea cea mai pro-

Scanned with OKEN Scanner

babilă) a sistemelor spre starea lor ideală sau ca direcție, intenționalitate, cale spre sosire (destinație) a unui mesaj ; de exemplu gesturile haotice și sunetele nelingvistice ale cuiva pot transmite *intenția* de a comunica. Sensul în acest înțeles poate fi și comunicare neintențională, cum ar fi comportamentul unui om într-un fragment spațio-temporal dat, sau în întreaga sa viață cînd vorbim despre „sensul unei vieți". Se înțelege că, în cazul personajului dramaturgic, sensul său este intențional, și are o finalitate înscrisă în actele sale inițiale care declanșează întregul mecanism ireversibil al sensului (ex. : personajul Macbeth). Sensul cuprinde întotdeauna ideea de convergență (a unor fapte, acțiuni, semne), fie pragmatică, fie logică sau afectivă, la individ sau la grupuri mari de oameni, unde avem în vedere și „sensul istoriei". De ex. : faptele lui Mihai Viteazul aveau ca sens, prin convergența lor, Unirea Țărilor Române, iar acest act era simptomatic pentru sensul obiectiv al istoriei naționale. Sensul are și înțelesul de proiect, unde este sens virtual, a cărui actualizare pune întotdeauna problema echivalenței. Identificarea sensului, așadar, devine o necesitate de prim ordin, atît a gîndirii cît și a practicii. Iar dacă pe noi ne interesează atît sensul simptomatic (poezia „Epigonii", de pildă, era o replică culturală și un program cultural) cît și cel (cele) propriu-zis(e), este și pentru că arta însăși caută și exprimă sensul omului în lume și al lumii lui. Funcția sau sensul ei nu se reduce însă la aceasta, căci, prin ficțiuni — produse ale imaginației și elaborări ale gîndirii într-o tehnică compozițională proprie — asaltează porțile posibilului, ale lui „ceea ce nu este încă și este în curs de a se face", amplifică și modelează sensul în modalitatea idealului, a visului. Iar acest proces, în istoricitatea lui, poate fi interpretat și ca efortul artei de a-și afla sensul în marea mișcare a

Scanned with OKEN Scanner

istoriei umanității, rostul și finalitățile sale, modul său propriu de integrare și participare la făurirea esenței umane, ca totalitate concretă.

În cazul particular al operei de artă, sensul înseamnă o *trimitere* a unui cod, cel al expresiei, la un altul, cel al conținutului, unde explicarea primului implică și pe a celuilalt, întrucît ele sînt unitare prin însăși forma operei. Fiind un sistem semiotic denotativ-conotativ, în care se evocă evenimente și reacții afectiv-intelective, arta se înfățișează ca un limbaj secund. Citirea operei înseamnă întotdeauna descifrare, adică identificarea sensului, în urma încercărilor succesive de suprapunere a celor două coduri indicate mai sus, căutîndu-se echivalența lor. Din nesuprapunerea lor totală rezultă numărul mare de lecturi posibile și pancronismul, vitalitatea valorică, longevitatea operei, dar și idealul de neatins, al unei lecturi unice. Devine limpede că sensul are două ipostaze, una virtuală, (potențială) și una actuală, opoziție comparabilă cu cea dintre prototip și serie, în tehnică, și dintre formă și forme în cadrul unui curent artistic, pe de o parte, iar pe de altă parte, că, în cazul operei de artă, se conservă sensuri în linie verticală (adîncimea ideilor, sentimentelor) pe care se lecturează structura și conținutul, și în linie orizontală, unde descoperim, de exemplu în epică, narațiunea și personajele acțiunii, mecanismul intrigii și al conflictului. În *Convivo*, Dante operează, de exemplu, delimitarea a patru înțelesuri simultane în opera literară : literal, alegoric, moral și anagogic sau suprasensul.

Spre a facilita delimitarea specificului sensului artistic și al captării lui în actul receptării operei de artă, vom trimite la modelul fundamental al comunicării interumane, care este limbajul natural. Cuvîntul are, cum se știe, un sens de dicționar, identic, într-un spațiu cognitiv și praxiologic, pentru

Scanned with OKEN Scanner

toți agenții ce folosesc aceeași limbă naturală și deci transparent, univoc, și un sens contextual, conotativ într-o rețea de dependențe care formează structura unui enunț. Conținutul informațional poate rămîne constant în expresii lingvistice variate, ca echivalență semantică a lor, însă este o regulă semiotică generală, după care schimbarea în starea semnificantului duce la devierea sensului și invers, ceea ce pentru opera de artă devine un principiu de instaurare. „Specificul artei este (...) de a reînnoi mereu legături între real și imaginar la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracțiune, nici alt element structurat, între lanțul vorbit și sens ; arta însă introduce, prin definiție, în fiecare operă, puncte de relație cu realul. Altfel spus, artistul își făurește, în parte, unealta sa ori de cîte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atît termenii, cît și relația elementelor". [1] Deși autorul are în vedere în special arta plastică, aprecierea poate fi extinsă la toate artele, întrucît numai osmoza indicată, între realul denotativ cu valoare documentară și imaginarul ce-i depășește mereu granițele germinează sensul. De aici izvorește specificul reflectării, creației și comunicării artistice, originalitatea, irepetabilitatea și ireductibilitatea operei, cît și felul ei sui-generis de a fi polivalentă, adică putința unei pluralități de semnificații, de a coexista într-un semnificant. În acest gen de comunicare, atenția receptorului nu se concentrează numai asupra sensului ci și asupra formei. La fel stau lucrurile în ceea ce privește modurile de expresie ale unei epoci, cu tehnicile și limbajele lor specifice, a căror interferență, fără să le anuleze, exprimă sensul dominant al vieții spirituale a acelei epoci. Rolul acesta îl îndeplinește în societatea noastră filo-

[1] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Ed. „Meridiane", Buc., 1972, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

sofia marxist-leninistă, a cărei practică teoretică este acționată de factorul subiectiv și a cărui bază ideologică este politica partidului și obiectivele sale apropiate și îndepărtate. Toate aceste componente sînt străbătute de momentul ideologic care înseamnă *opțiune*, lucid angajată, pentru noul umanism revoluționar și, totodată, acțiune fermă pentru afirmarea acestuia în toate sferele și planurile vieții sociale.

Momentul ideologic al artei, care desigur nu poate fi arătat cu degetul, participă la constituirea sensului ei, iar pentru receptor devine elan și mijloc reglator al acțiunii și universului său interior. Sondarea sensului istoriei, omului și a trăirilor sale, al dilemelor, năzuințelor și puterii sale de autodepășire n-ar fi în stare să legitimeze noblețea artei, dacă nu s-ar îngemăna cu fascinanta capacitate proiectivă, deschizătoare de orizonturi, dătătoare de elan și modelatoare de conștiințe. Menirea artei a fost formulată științific și cu claritate în *Programul Partidului* — carta teoretică, ideologică și politică a partidului, a întregului popor român : „Literatura și arta trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății (s.n.)...". [1]

La fel ca în orice act de comunicare, în cel artistic semnificantul este fragmentat ; fotograme în film, gesturi, cuvinte, fraze în teatru, mișcări ale corpului și membrelor în balet, pete de culoare și linii în plastică, cuvinte, fraze, versuri, segmente de acțiune în literatură etc. Dar, spre deosebire de acestea, unde, datorită caracterului lor liniar, atenția destinatarului se concentrează numai asupra sensului, în comunicarea artistică organizarea segmentelor înseși are singură caracter estetic, mergînd

---

[1] *Programul P.C.R.*, Ed. pol., Buc., 1975, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

pînă la reprezentarea și comunicarea de sine, în absența sensului, cum este arta decorativă, grafica de computer, electrische Kunst etc. În artele majore însă, prezența sensului este indubitabilă, dovadă fiind variația istorică a unghiului social de „citire" a lui, ceea ce a dus la noțiunea de *plurisens* și care ne îndrituiește să estimăm în operele de artă un strat *latent*, unde se depozitează ceea ce Mukařovski a numit „intenționalitate neintențională". Reacția în fața operei, ca moment psiho-sociologic, este globală, întrucît componentele formale, expresia, nu sînt un simplu vehicul al sensului, ci însuși modul său de generare, eliberare și ființare în zona idealității și nu a referenței nemijlocite. Sensul este prezent în orice operă reușită ca semnificat sau denotat ideatic al semnificativului de ansamblu și se activează cu fiecare interpretare a operei, în modalitatea semnificației [1].

Artistul inculcă în structura pe care o construiește un sens filosofic și, implicit, ideologic, în modalitatea atitudinii opționale colorată afectiv, și nu sub forma discursului demonstrativ sau declarativ-retoric, lăsîndu-se pe sine în umbră, ca și cum acțiunea nu ar fi dirijată, ci s-ar desfășura prin propriile sale legi și impulsuri. Ni se înfățișează astfel o dublă obiectivitate : una a sensului obiectiv al vieții pe care artistul o cunoaște, sau o intuiește, și cea a sensului subiectiv pe care artistul, în parte, o construiește, în parte o trăiește și care consonează metaforic cu prima. Opera are, de aceea, funcția de a restitui sensul obiectiv, dar și de a-l amplifica prin conotațiile sale. Este cît se poate de convingător, pentru exemplificarea acestei idei, felul cum Liviu Rebreanu în romanul *Răscoala*, Alexandru Ivasiuc în romanul *Apa*, și Marin Preda în romanul *Moromeții* reconstituiesc artistic „stări de spirit",

[1] v. și Ion Pascadi, *Nivele estetice*, Ed. Acad., R.S.R., Buc., 1972, p. 45 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

obiective ale cursului mișcării relațiilor de clasă din țara noastră în secolul XX. În alt plan, cu formele sale stilizate la limită și devenite simbolice, Brâncuși sondează, restituie, dar și amplifică fondul adînc, filosofic și de sensibilitate al ancestralității noastre, ca o complementaritate plastică a ceea ce Eminescu realizase prin poezie. Astfel, la nivele de intensitate diferite, depinzînd de ramură, gen, specie, orice operă își clădește sensul pe temelia unei viziuni axiologice, iar aceasta implică asumarea filosofică, ideologică a lumii reprezentate. Polivalența și nedeterminarea sensului se datorează tocmai acelei solidarități analizată mai înainte, între expresie și conținut, și nu trebuie înțeleasă psihologist prin punerea lui în dependență totală de subiectul receptor [1], cum se procedează în optica Einfühlungului, sau cum afirmă P. Valéry : „Poemul nu înseamnă decît ceea ce dorim ca el să *însemne*. Și dacă cineva își pune în el propriile sale speranțe le va regăsi acolo", dar nici nu trebuie subestimat aportul acestuia provenit din multitudinea istorică, axiologică și individuală de înțelegeri. Actul de receptare, privit din punct de vedere axiologic, este totodată o reevaluare a sensului sub unghiul de incidență al unei alte optici filosofice și ideologice, dar și al unei alte sensibilități estetice etc. Iar dacă avem în vedere gradul de conștiință al subiectului creator și al celui receptor de astăzi, o „lectură filosofică și ideologică" a sensului ni se pare iminentă. Conceptualizarea sensului unei opere în modalitatea discursului logic, însă, nu trebuie să se producă prin sacrificarea intuiției și nici să pretindă substituirea ei printr-un alt cod, epuizarea latenței (infinite) sensului, întrucît ea ține de un

[1] Acest punct de vedere este susținut și de L. S. Vîgotski, în *Psihologia artei*, trad. rom., Ed. „Univers", Buc., 1973.

Scanned with OKEN Scanner

anumit sistem de valori care circumscrie o criteriologie, iar aceasta este și ea dinamică și diferită, în plan sincronic, dar și diacronic. Operația la care ne-am referit ar fi ineficace dacă ar fi posibilă, fiindcă fragmentează opera reducîndu-i valoarea la sensul logic, sensul ei fiind de fapt ideatico-afectiv și inerent expresiei. Căci, „acolo unde intuirea este intactă, nu există înțelegere prin concept ; și unde intervine conceptul, acolo contemplarea e tulburată". [1] Expresia și sensul coexistă, consistă și se generează concomitent într-o reciprocitate funcțională de natura feed-back-ului, relație care se reia pe alte planuri în conștiința estetică receptoare. În principiul expresiei se ascunde, după Hartmann, un raport de apariție, al cărui mod, el însuși, conține „caracteristica obiectului frumos". [2]

Încercarea de izolare a artisticității unei opere, de elementele psihologice, istorice, filosofice și ideologice, s-a făcut [3] pe calea definirii noțiunilor de *sens* și *interpretare,* dîndu-se sensului înțelesul de funcție a unui element în interiorul operei în raport cu altele, iar interpretarea diferită a unui element fiind pusă în dependență de „personalitatea criticului, de poziția sa ideologică", de epocă. Se trage de aici concluzia, după părerea noastră absolutizantă, că opera însăși nu are sens, decît dacă o includem într-un sistem superior, fiindcă altfel se indică pe sine ; aceasta din pricină că noțiunea de sens este redusă la relația exterioară, ceea ce noi am denumi sens simptomatic, aspect care nu epuizează conținutul noțiunii de sens.

Sensul interior al operei ține și de nedeterminarea combinării formale a elementelor ei, care, păstrată pînă la o anumită limită, face să crească den-

[1] Nicolai Hartmann, *Estetica,* Ed. „Univers", Buc., 1974, p. 31.

[2] *op. cit.,* p. 32.

[3] Tzvetan Todorov, *Les Categoriés du récit littéraire,* „Communications", 8, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

sitatea informațională și, corespunzător, interesul și starea de așteptare a receptorului. Dar starea de construcție și noutatea edificiului combinatoriu care conferă originalitate operei, și prin care ea se prezintă ca o sursă de mesaje, nu este totul. Ceea ce o face să se instituie este tocmai sensul sensurilor elementelor care o compun, cu diferitele lor grade de intensitate semantică evocatoare. Aceasta înseamnă că opera se integrează în sistemul existent, iar aceasta este, la rîndul său, sinteza unor cîmpuri ale culturii, cum ar fi cel antropologic și axiologic pe de o parte, al științei, filosofiei și moralei pe de altă parte. Sistemul instituțional și structura de clasă (ale epocii în care se creează sau se receptează opera) imprimă pecetea lor ideologică în modalitatea opțiunii și criteriului social-politic de evaluare și ierarhizare. Astfel, momentul ideologic al operei, al artei în genere, este liantul ce-o ratașează spațiului cultural al unui timp și al unei națiuni, alăturînd-o științei și filosofiei, ca mod de expresie, dar și de configurare a lui, deși ideologicul este mai puțin peren.

Activismul social al momentului ideologic al artei îi conferă acesteia valențe atitudinale și virtuți militante, filosofice și politice, vizînd condiția omului în lume și căile ameliorării sale pe traiectul umanismului, potrivit tipurilor de transfigurare evocatoare a ramurilor, în care se fixează avînturile fanteziei. Dar așa-zisele sensuri filosofice, etice, politice ale operei nu sînt niciodată *în sine*, ca sîmburile fructului acoperit de învelișul cărnos, ci sînt implicate în unicul sens al ei, cel artistic ,și care stă în *modul* ideatico-afectiv în care ne e redată o anume realitate, în modul de antropomorfizare prin forme simbolice cu caracter individual. Odată receptat ca atare în actul decodificării operei, sensul devine *mesaj* despre om sau viziune asupra sensului existențial al omului. Căci artistul, pentru a fi nu

Scanned with OKEN Scanner

se mărgineşte să reflecte (să traducă) realitatea naturală, socială şi psihică, ci prin sublimările pe care le creează, *amplifică* realitatea spirituală cu imagini, reprezentări, idei şi sensuri noi, consonante cu nevoile spirituale ale epocii sale, creează, aşadar, o altă realitate, una comunicativă şi de un anumit grad de *cosmicitate*. Fiind o mărturie despre om, opera include întotdeauna participarea intuiţiei, a zonei infralogice a psihicului, ceea ce explică sensurile latente, neintenţionate deliberat de artist şi care o face obiect de interpretare. Nu trebuie însă să se deducă de aici că ar fi un produs neinteligibil ; una din condiţiile ei este *inteligibilitatea.*

Cînd vorbim de sens, avem în vedere, aşa cum am arătat mai înainte, un fel de axă a operei, osia ei, punctul ei arhimedic (flexibil) cu funcţie ordonatoare şi punctul de vedere al artistului ca asumare şi asimilare a lumii reprezentate. Am putea acum defini sensul ca o *convergenţă* a elementelor simultan logice, imaginative, afective şi volitive, sau, altfel spus, autonome şi heteronome, pe care opera le conţine, dincoace de eterogenitatea lor firească şi de aparenta lor divergenţă, elemente ce proiectează global viziunea şi atitudinea artistului faţă de lumea în care trăieşte şi faţă de absolut, felul său propriu de a participa la facerea lumii, decisivă pentru instituirea sensului rămînînd Forma. Astfel distingem mai multe sensuri, inclusiv cel care se generează în conştiinţa receptoare, pe care unii cercetători îl consideră şi singurul sens.

1. *Sensul simptomatic,* care nu implică întotdeauna adevăr şi valoare. El poate fi şi atitudinea, intenţia faţă de arta tradiţională, cum este cazul realismului faţă de romantism, a poeziei-program „Epigonii“ faţă de poezia timpului sau Pop-Artul — semnal al crizei axiologice în societatea tehnocratică etc., relevîndu-se întotdeauna ca sens contextual, despre care vorbeşte Tzvetan Todorov. Cu-

Scanned with OKEN Scanner

rentul Pop-Art care deplasează accentul pe onticul material al operei ca expresie a fenomenului reificării, sau informalul cu fuga sa de obiect și, în genere, desimbolizarea artei în occident, sînt produsul legitim al civilizației capitaliste în secolul XX și totodată o contestare a ei din interior, ca și critica sociologică (uneori vehementă) ce consideră criza nu „de sistem", ci „în sistem". Sensul simptomatic poate fi și în forma unei „elegii despre ruina inevitabilă" (Engels) a unei clase sociale. [1]

Înțelegem prin el indiciul spiritual artistic al unor epoci istorice și frămîntări social-politice și culturale, reacția unor orientări în creație față de altele, precedente sau sincronice.

2. *Sensul imanent* este punct de plecare pentru cel socialmente receptat și se compune, cum am arătat mai înainte, din intenționalitatea estetico-morală și filosofică a artistului și ceea ce rezultă de fapt din aceasta; latența și polivalența ca sensuri neintenționale, ceea ce a dus la comparația, devenită loc comun, a operei cu icebergul. În raport cu artistul, acest sens este modul său propriu de angajare și pledoaria pentru un ideal nu numai estetic ci și social-politic. Intrinsec fiind, se produce prin articularea codului expresiei cu cel al conținutului. Exteriorizarea sensului în raport cu opera-obiect se manifestă ca semnificație și mesaj, iar interiorizarea lui în conștiința receptorului individual sau colectiv se produce printr-o metamorfoză complexă la nivelul acesteia, datorită apercepției și activității schemelor psihologice de asimilare proprii subiectivității receptoare. Recuperat de către receptor, sensul devine mesaj polivalent reflexiv și dublu structurat; denotativ și conotativ, ceea ce permite inte-

[1] Exemplar fiind pentru această împrejurare romanul *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu și *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Scanned with OKEN Scanner

ligibilitatea, trăirea și, parțial, parafrazarea operei, cu același sau alt cod semantic, în cîmpul reflecției critice specializate sau nu.

Această situație distinge arta de celelalte creații spirituale ale omului și-i relevă, astfel, plenitudinea gîndirii și nemărginirea fanteziei.

3. *Sensul socialmente-receptat* delimitează opera ca obiect estetic (dependent de epocă, mediu socio-cultural, gust) de alte produse asemănătoare și de cele aparținînd altor „serii culturale" și-i schimbă de multe ori destinația inițială și locul în sistemul de valori, prin „lecturile" multiple ce i se fac în plan temporal sau spațial, dependente fiind la rîndu-le de criterii de apreciere dinamice și variate. După unii autori, obiectul estetic este tocmai reprezentarea unei opere, așa cum apare ea în conștiința unei colectivități umane, la un moment dat.

În alcătuirea structurilor artistice se înscrie, așadar, dincolo de imaginea interioară a realității reprezentate, conștiința reprezentării și chiar reflectarea de sine a acestei conștiințe, delimitată de noi ca strat filosofic-ideologic, viziune asupra lumii și dimensiune axiologică a acelor structuri, strat prezent și în producțiile a căror tematică nu este propriu-zis filosofică sau explicit socială. Se înțelege că operația de delimitare a lui este strict mentală și are valoare metodologică : altfel am contrazice însuși principiul de constituire și funcționare a operei, care se referă la *coerența* și *unitatea* elementelor componente. Analizînd raportul dintre ideologie și artisticitatea operei, Călinescu pledează cu justețe pentru osmoza lor : ...„arta este într-adevăr ideologie, însă o ideologie specifică, exprimată concret, spre deosebire de ideologia teoretică exprimată conceptual. Noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuși nu vom declara pe autor

Scanned with OKEN Scanner

artist, dacă ideologia sa n-a devenit creație". [1] Artiștii, am putea spune, sînt nu numai exponenții unei colectivități și epoci, ci și pedagogi ai umanității, dar o fac simultan prin crearea unor *mesaje spirituale* și prin *formele* pe care le propun percepției și sensibilității umane. [2]

Trebuie subilniat, deci, că în creația artistică, în special, nu sînt suficiente buna intenție, selectarea temei majore și justa „interpretare" ideologică, fără realizarea unității dialectice dintre valoarea cognitivă, valoarea ideologică și cea expresivă, unitate integrabilă în sfera culturii ca *valoare artistică*. Integralitatea sistemului de valori al socialismului este un fapt și o tendință, deci un proces, constituit pe principiile filosofiei marxiste și pe idealul socialist — axă a culturii socialiste și criterii ordonatoare ale creației și receptării artistice. De aici rezultă și dimensiunea umanist-ideologică a artei socialiste ca artă educatoare și transformatoare, în sensul anticipării omului în zona posibilului. „Refăcînd omul, scria Gramsci, reîmprospătăm spiritul și facem să se nască o viață afectivă nouă, din care va izvorî, dacă va izvorî, o nouă poezie". [3] Deci omul se realizează și prin poezie, dar poezia numai prin om. Citînd pe Croce, Gramsci aderă la aprecierea acestuia privind funcția educativă a artei : „arta e educatoare întrucît e artă, nu întrucît e „artă educatoare", pentru că în acest caz ea nu e nimic și nimicul nu poate educa". [4]

---

[1] G. Călinescu, *Puțină estetică socialistă*, în „Contemporanul" din 14 august 1959

[2] Pentru problema relației reciproce între artă și cultură în epoca noastră, recomandăm studiul lui Mihai Nadin, din vol. *Esteticul în sfera culturii*, Editura „Meridiane", Buc., 1976.

[3] Antonio Gramsci, *Opere alese*, Editura politică, Buc., 1969, p. 264.

[4] *Op. cit.*, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

Asistăm astăzi la un dialog al artelor în făgașul căruia ele conlucrează, dar se și delimitează, cultivîndu-și fiecare autonomia, ca tot atîtea limbaje structurate și structurante de viziuni care îmbogățesc lumea omului. În societatea noastră socialistă, acest semnificativ și fructuos dialog se desfășoară în orizontul deschis al umanismului socialist ce are adînci virtuți militante, revoluționare, și în matca viguroasei noastre spiritualități milenare, vizînd modelul de om multidimensional. Din starea de produs și reflectare, de limbaj ca mod de expresie a unei epoci, arta este ridicată în societatea noastră la rangul de *forță* propulsatoare a noului și dinamizatoare a conștiințelor, în marele proces de edificare conștientă a istoriei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

PURITATE ŞI IMPURITATE ÎN DOMENIUL ARTEI

Încercarea de analiză a operei de artă se loveşte întotdeauna de existenţa uneia dintre cele mai complexe şi mai „îndărătnice" realităţi, realitate ce se refuză unei abordări definitive, pripite şi preconcepute. Constituită din elemente şi procese eterogene, uneori prin natura lor contradictorii, arta îi apare cercetătorului ca o sinteză a diversului, închizînd în sine o multitudine de sensuri şi semnificaţii. Dezvăluirea şi punerea lor în evidenţă este posibilă numai dintr-o perspectivă dialectică, care ia în considerare *arta într-un anumit context relaţional*. Analiza multilaterală este urmată în mod necesar de sublinierea *însuşirilor esenţiale* ce caracterizează obiectul artistic în sistemul respectiv, istoriceşte determinat.

Multiplicarea rapidă şi deosebirea accentuată a cunoştinţelor despre artă este legată nu numai de procesul general al dezvoltării acesteia, ci şi de faptul că, în procesul de studiere ştiinţifică a artei, cercetătorii pleacă de la plasarea ei în condiţionări relaţionale diferite, scoţînd în evidenţă, aşa cum am spus şi mai sus, criterii ştiinţifice diferite de studiere a fenomenului artistic, şi, prin aceasta, ei dînd naştere unor noi şi inedite imagini privitoare la geneza, structura şi funcţiile artei.

Ştiinţele despre artă sînt numeroase şi perspectiva apariţiei altora nu s-a încheiat. Este de ajuns să ne referim la unele ca estetica, psihologia artei, sociologia artei, filosofia culturii, lingvistica, seman-

Scanned with OKEN Scanner

tica, teoriile și istoriile diferitelor forme și genuri de artă, critica de artă, filosofia, etc., ca să ne dăm seama că la rîndul lor și ele comportă încă multe subdiviziuni cu criterii și particularități ce le diversifică în continuare. Trebuie arătat că — fără a fi teorii despre artă — se ocupă cu mult temei de problemele acesteia și politica și morala, suma cunoștiințelor despre artă îmbogățindu-se și mai ales diversificîndu-se continuu. Cu excepția filosofiei, și în parte a esteticii filosofice, toate aceste științe pun în evidență *adevăruri parțiale*, adevăruri ce exprimă doar unul sau altul din aspectele *esențiale* ale artei și ale relațiilor ei cu societatea. Ele în sine NU pot formula o imagine globală despre artă decît în unitatea lor dialectică în cadrul unei concepții filosofice despre lume și om.

Arta ca realitate complexă — ca expresie a omului luat ca totalitate, ca sinteză a determinărilor sale sociale — închide în sine elemente *DIVERSE* și cu *PONDERE DIFERITĂ* în constituirea valorii estetice : materiale și spirituale, naturale și sociale, spațiale și temporale, de conținut și de formă, de semn și semnificație, generale și particulare, tradiționale și novatorii, politice și morale, filosofice și științifice etc., elemente asupra cărora demersul logico-teoretic se poartă din *DIVERSE PERSPECTIVE* științifice oferind *CUNOȘTINȚE DIVERSE* și cu arie de cuprindere variabilă. O abordare critică a acestor cunoștințe ne oferă tabloul *ETEROGENITĂȚII* lor dar și a *VALORII LOR GNOSEOLOGICE DIFERITE*. Acest tablou închide în sine, atunci cînd se manifestă o tendință metafizică, nenumărate erori posibile, ce se înscriu fie pe linia *anulării deosebirilor* și deci a negării specificului estetic, (de obicei în favoarea elementelor obiectiv-sociale), fie pe linia *exagerării absolutizante a deosebirilor* și deci a hipertrofierii esteticului (în dauna

Scanned with OKEN Scanner

condiționării și interacțiunii artei cu factorii social-politici, morali, filosofici etc.). Și aceasta se datorește (sub aspect gnoseologic) neînțelegerii *corelației dialectice* existente între elementele ce compun, condiționează și definesc opera de artă. Este vorba deci de o neînțelegere a *VALORII ADEVĂRULUI* în funcție de sistemul relațional în care este considerat obiectul artistic. Trebuie reținut și faptul că în condiții sociale favorizante, aceste inițial erori gnoseologice — alimentate fiind de anumite resorturi sociale — pot da și au dat naștere unor *sisteme de idei*, unor teorii neștiințifice cu privire la problemele artei, teorii care de regulă scot abstract în evidență un aspect sau altul absolutizîndu-l.

În felul acesta viziunea asupra ei, astfel constituită, este unilaterală, schematică, oscilează între o înțelegere sociologist-vulgară pe de-o parte și o înțelegere estetist-puristă pe de altă parte.

O asemenea abordare este în defavoarea unei conturări complexe, în planul științei, a fenomenului artistic, conturare care trebuie să ia în considerare arta, atît în condiția ei specifică de modalitate inimitabilă și de neînlocuit a activității spirituale omenești, care o face să fie ea însăși, să fie deci relativ „pură" în raport cu alte tipuri de existență spirituală, cît și în situația sa de înrudire și influențare reciprocă cu celelalte forme ale culturii și de determinare a lor de către condiții materiale concrete, care le conferă acestora fizionomia lor comună, asemănătoare, făcîndu-le să apară, în noua ipostază, într-o condiție diferită de cea de mai sus, oferind cercetării nu specificul, nu „puritatea", ci tocmai condiția lor de forme „impure" ale conștiinței sociale.

În contextul contemporan al confruntărilor de idei o discuție privitoare la puritate și impuritate în domeniul artei se impune ca cerință ideologică de prim ordin, întrucît ea are profunde repercusiuni și

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de spațiul abstract al clarificărilor teoretice, influențînd activ și cu profunde implicații practice procesul concret, viu al creației de valori.

Abordînd această problemă — caracteristică, prin excelență, vremurilor moderne — trebuie să arătăm că ea își are originea in nuce în gîndirea antică europeană, cînd în contextul sincretico-filosofic al acestei culturi, intuirea specificului estetic cobora și nu ridica arta în ochii gînditorilor.

Ideea unor forme „pure", distincte ale înțelepciunii omenești era un scandal logic — și o imposibilitate practică — aruncînd arta, după Platon spre exemplu, în spațiul neadevărului și al imoralității.

Sincretismul inițial al culturii antice era o formă incipientă de exprimare a *unității* diferitelor componente ale conștiinței sociale, unitate determinată de caracterul încă embrionar al dezvoltării diferitelor forme ale culturii.

Interpenetrabilitatea și „impuritatea" lor desemna atunci imaturitatea acestora. Înțelepciunea era unică și filosofic atotstăpînitoare.

Au trebuit să treacă ani de eforturi spirituale imense și de bogate acumulări, unele mai mult, altele mai puțin spectaculoase, pentru ca, în contextul social favorizant al epocii deschise de Renaștere, din trunchiul comun al culturii umane să se desprindă într-o rebelă și pozitivă expresie, dobîndindu-și identitatea specifică, variatele și distinctele forme moderne ale culturii : știința, morala, politica, filosofia însăși și așa mai departe.

În aceste cadre se va înscrie și bătălia pe care o vor duce artiștii pentru artisticitate, pentru a scoate în evidență ceea ce deosebește arta de alte activități ale spiritului. [1]

---

1 Ideea autonomiei esteticului își află primele timide manifestări, (dar nu în accepția modernă a pledoariei pentru specific), încă în antichitatea alexandrină.

Scanned with OKEN Scanner

În fruntea acestei bătălii s-au aflat în primul rînd artiștii cuvîntului, iar dintre ei, luptătorii cei mai înflăcărați au fost poeții. Ei căutau să surprindă, să descopere și să definească „poezia poeziei", să definească „ce-ul care dă calitatea de artă unor valori".

Pionierul acestei mișcări literar-artistice, mai mult sau mai puțin compacte și unitare, mișcare care într-un fel era o prelungire a romantismului [1], a fost, dacă facem abstracție de prezența în secolul XVIII a unor idei asemănătoare la arheologul și istoricul de artă Winckelmann, marele poet american Edgar Allan Poe.

El a rămas în istoria literaturii și a esteticii, prin teoriile sale referitoare la structura și caracteristicile actului poetic, ca cel ce a pus bazele constituirii conceptului modern de poezie. În eseurile sale Poe consideră că modalitatea de expresie poetică trebuie să fie distinctă de sensurile comune, banale ale limbajului cotidian, să fie un mod propriu de afirmare a spiritualității umane, să realizeze astfel un univers independent, suficient sieși, universul poeziei.

Punînd în evidență calitățile proprii poeziei, el a accentuat — cum era și firesc în epocă — aceste particularități fără să poată înțelege corelația organică între artă și societate, între poezie și politică, între poezie și morală.

Preluată și răspîndită de Baudelaire în cultura europeană — această teorie poetică a fost îmbrățișată de mulți dintre cei mai importanți reprezentanți ai literaturii și poeziei moderne : romantici, parnasieni, simboliști, care și-au făcut din ea principalul lor crez poetic.

Ei au lansat, în forme și modalități diferite, pe temeiuri teoretico-filosofice și estetice de cele mai multe

---

[1] „Erau niște romantici deziluzionați", K. E. Gilbert și H. Kunh *Istoria esteticii*, Ed. „Meridiane", Buc., 1972, p. 418.

Scanned with OKEN Scanner

ori neidentice chiar opuse, formula comună a căutării continue și a realizării cît mai depline a unei arte pure, a unei poezii care să-și definească identitatea și să-și elaboreze limbajul său propriu în opoziție cu formele prozaice și didacticiste ale academismului oficial devenit prizonierul exprimării banalității și cotidianului nesemnificativ al vieții burgheze.

Cu St. Mallarmé și P. Valéry aceste tendințe s-au accentuat manifestîndu-se pe primul plan al poeticei moderne, care lua naștere prin contribuția genială a acestei „dinastii poetice", [1] atît în planul abstracției teoretice cît și în acela al experienței lirice, și aspectele ei pozitive, novatoare, la care se constituiau într-o pledoarie subtilă, competentă și pasionată în favoarea artei, a perfecțiunii artistice, a specificului estetic și a comunicării artistice, și limitele ei ideologice, limite derivate din concepția lor generală despre artă și despre lume.

Dacă în planul căutărilor și experimentărilor lor de poetică, eforturile li se îndreptau pozitiv spre descoperirea a ceea ce este propriu poeziei și artei, [2] în schimb în planul elaborării și formulării unei concepții mai generale despre artă ca fenomen social, privind locul și rolul ei în societate ,ei au fost puternic marcați de o gîndire idealist-istorică, nedialectică.

Aceasta a avut ulterior repercusiuni importante în istoria culturii și a concepțiilor despre artă, dînd naștere unor orientări *autonomiste*, orientări care

---

[1] O. Naumescu, *Paul Valéry*, Ed. „Univers", Buc., 1975, p. 48 și următoarele.

[2] „Purismul" valéryan e obiectivul unui demers rațional de disociere a valorilor, pentru a defini intrinsec fiecare operație creatoare a omului, spune Savin Bratu în *De la Sainte-Beuve la noua critică*, Ed. „Univers", Buc., 1974, p. 127.
— În *Variétés*, (vezi cap. V) Valéry reclamă pentru poezie cerința de a fi izolată „de tot ce nu este al său".

Scanned with OKEN Scanner

vor depăși în preocupările lor ideile inițiale de poetică, asumîndu-și un mod de interpretare estetico-filosofic al artei.

Caracteristica acestui mod estetico-filosofic de a concepe arta a fost absolutizarea directă și tranșantă a specificului ei estetic și promovarea unei înțelegeri conform căreia arta nu este un fenomen social și artistul nu este un om ca toți ceilalți, el trebuind să trăiască și să creeze stînd izolat într-un „turn de fildeș" iar creația sa să satisfacă deziderатul „artei pentru artă" și nu al artei pentru om, pentru societate.

Specific, pentru această orientare, este faptul că printre reprezentanții săi se vor număra în primul rînd și mai ales, dar nu numai, teoreticienii de profesie, critici, esteticieni, filosofi etc.

Ei vor denunța arta cu tendință ca o artă ce abdică de la artisticitate și vor face din teza autonomiei absolute a esteticului principala lor lozincă.

În secolul trecut cei ce afirmau caracterul „pur" al artei o făceau, ideologic vorbind, ca formă de protest — pasiv e drept —, dar protest îndreptat împotriva încercărilor burgheziei de a-i aservi. [1]

Reclamarea unei zone a „poeticului pur", în care meschinăria, mediocritatea, venalitatea, lipsa de idealuri și politicianismul burghez nu aveau ce căuta, era forma prin care în epocă acest protest a apărut la lumină. [2]

Pe planul ideilor s-a trecut de la susținerea specificului estetic la absolutizarea metafizică a acestui specific și la constituirea unor estetici formaliste.

Chiar dacă în secolul al XIX-lea un Th. Gautier și un Ed. Hanslick — acesta din urmă fidel repre-

---

[1] Marx—Engels, *Manifestul partidului comunist*, Ed. pol., Buc., 1969, p. 40.

[2] Ch. Baudelaire, *Critica literară și muzicală, Jurnale intime*, Ed. ptr. lit. univ., Buc., 1968, pp. 33—38 ; 90—94.

Scanned with OKEN Scanner

zentant al orientării kantiene [1] în estetica și critica de artă — au formulat pentru prima oară în mod tranșant (unul pentru literatură, celălalt pentru muzică) concepții autonomiste și au argumentat în favoarea constituirii unor asemenea estetici, dezvoltarea cu precădere a principiilor autonomismului poetic și al formalismului artistic s-a manifestat în secolul nostru, cînd ideologia burgheză va porni o bătălie disperată (inițial voalată — ulterior deschisă) în vederea „purificării artei" de ideologie, a „dezideologizării" ei.

Personalitățile de prim rang, cele mai reprezentative, ale acestei tendințe au fost, la începutul secolului, filosoful și esteticianul italian B. Croce și istoricul și criticul literar francez H. Brémond.

Pentru Croce, a vorbi despre artă înseamnă a vorbi, aproape exclusiv, despre valoarea ei particulară, [2] despre specificul ei înțeles de el ca reprezentînd o „realitate în sine" cu existență autarhică a cărei constituire se produce independent de contextul social al epocii în care a trăit și a creat autorul. Opera nu este, atunci cînd e autentic artistică, prin nimic datoare vremurilor, ea dăinuind tocmai prin această imanență a ei, prin izolarea sa și neacceptarea servituții față de contextul economico-politic în funcțiune.

Opoziția lui Croce față de ideea contaminării artei de suflul bogat al vieții, de ideile ei morale, politice sau de altă natură decît cele estetice a fost susținută de el cu putere ca reacție împotriva interpretărilor marxiste date fenomenului artistic, inter-

---

[1] I. Petrovici, în *Viața și opera lui Kant* ediția a II-a, Casa Școalelor 1944 la pp. 227 susține că: „Fondul de dreptate doctrinară a poeziei pure — autonomia poeticului — este de origine kantiană, însă exagerările ei actuale vin în vădită contrazicere cu ideile lui Kant".

[2] K. E. Gilbert și H. Kuhn *Istoria esteticii*, Ed. „Meridiane", Buc., 1972, pp. 470—471.

Scanned with OKEN Scanner

pretări care-şi făceau loc în gîndirea italiană de după primul război mondial.

Autonomismului absolut al teoriilor croceene i s-au adăugat în peisajul gîndirii burgheze contemporane ideile mistice şi iraţionaliste ale criticului francez H. Brémond. Adept al doctrinei poeziei pure *(Poezia pură 1926)* acesta va încerca o apropiere între intuiţia artistică şi intuiţia religioasă, în favoarea acesteia din urmă, socotind că în felul acesta poezia se va putea ridica mai sigur deasupra „minorelor" probleme ale vieţii zilnice şi se va constitui într-o condiţie autonomă.

Pe harta actuală a ideologiei burgheze, în cîmpul complicat al luptei, pe care aceasta o duce împotriva marxismului, a filosofiei şi esteticii acestuia, apar (şi dispar) continuu „soluţii" extreme ce merg de la purismul autonomist, care refuză artei orice deschidere spre social (vezi spre exemplu un George Poulet sau un Roman Ingarden) la eteronomismul şi impurismul estetic al orientărilor absolutist-psihanalitice şi al unora din tendinţele sociologist-vulgare.

Marxismul s-a opus atît modului autonomist cît şi celui eteronomist de a concepe arta. Estetica sa n-a acceptat nici purismul exclusivist, nici impuritatea unilaterală, care pot duce, atunci cînd nu sînt integrate într-un mod dialectic de înţelegere, nu numai la o viziune eronată despre artă, dar şi la concluzii reacţionare cu privire la locul şi rolul acesteia în societate.

De aceea se cere o reanalizare a noţiunilor de puritate şi impuritate în artă, o delimitare de modurile de interpretare a lor în mod autonomist sau eteronomist şi o punere în evidenţă a ceea ce ele cuprind raţional, întemeindu-le pe o înţelegere filosofică marxistă despre artă şi despre rolul ei în viaţa socială, deci pe o concepţie materialist-istorică.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Punînd în evidență faptul că în opera de artă se află elemente materiale și spirituale, generale și particulare, biologice și sociale, politice și morale, psihologice și logice etc., noi ne referim de fapt la *FACTORII CE COMPUN OPERA ;* discutînd asupra purității și impurității ne aflăm în alt sistem relațional — analiza fiind purtată de data aceasta asupra *ÎNSUȘIRILOR,* pe care le pot avea aceste elemente ce alcătuiesc imaginea artistică, discutăm dacă elementele materiale și spirituale, naturale și sociale, politice și morale etc... AU, sau POT AVEA, CALITATEA de a face parte din domeniul atît de specific al artei. Deci, noțiunile de puritate și impuritate *NU DESEMNEAZĂ* elemente ce compun opera. Ele au o situație deosebită : se raportează la toate celelalte componente *EXPRIMÎND CONDIȚIA* potrivit căreia acestea pot fi sau nu artistice, ele se află în condiția unor atribute ce pot conveni sau nu unor substantive date.

Pentru o mai precisă înțelegere a ideilor ce le prezentăm, trebuie să începem printr-o circumscriere a înțelesului pe care-l atribuim noțiunilor cu care vom opera.

Credem că noțiunea de artă pură — noțiunea de puritate a artei — nu este prin sine o noțiune falsă, decît dacă ea este asamblată într-un sistem de idei care denaturează raporturile reale.

Altfel ea se referă la sublinierea *specificului domeniului estetic* și la delimitarea acestuia de toate celelalte teritorii, care apar *DIN ACEST PUNCT DE VEDERE* (deci în acest sistem relațional) ca exterioare, posedînd alt specific și alte funcții sociale, fiind EXTRA și INESTETICE, deci IMPURE, în funcție de acest criteriu.

Noțiunea de *PURITATE* nu poate fi absolutizată, ea nu este exhaustivă și nu epuizează nici pe de-

Scanned with OKEN Scanner

parte întreaga bogăție a realității artistice; ea nu definește *DECÎT UN SINGUR ASPECT* al acesteia, fiind intim legată de celălalt, care este, aparent paradoxal, tocmai contrariul său — *IMPURITATEA*.

Puritatea se referă la însușirea particulară și specifică pe care o are artistul de a CREA, de a *INVENTA* o lume proprie a imaginarului, de a poseda libertatea transfigurării necesității obiective într-o lume subiectivă, fictivă, relativ independentă, adăugată și paralelă cu lumea reală; ea se referă de asemeni, la însușirea proprie *IMANENTĂ* operei de artă (ca rezultat al actului creator) de a fi *UN ANSAMBLU DE IMAGINI IDEALE, ESTETICEȘTE REALIZATE*, posedînd o coerență proprie și reprezentînd *EXISTENȚA UNEI LUMI IDEALE*, lume care nu este reală, dar care ar putea fi. Deși pleacă de la o realitate, pe care o exprimă, și are o finalitate legată de aceasta, opera de artă se înscrie ca o lume relativ de sine stătătoare cu *CARACTERISTICI, RELAȚII* și *LEGITĂȚI APARTE*: un portret nu este o femeie sau un bărbat anume ci o operă de artă, arta ca creație subiectivă tinde să substituie imaginea despre un obiect anume, obiectului însuși. Noțiunea de puritate exprimă tocmai ceea ce este propriu artei, oglindind ceea ce reprezintă *DIFERENȚA SPECIFICĂ* a acesteia față de alte realități sociale și activități umane.

Noțiunea de puritate vizează deci specificul artei manifestat în cadrul relativei sale independențe față de realitatea care o condiționează, ca și față de celelalte forme ale activității spirituale. Puritatea este o noțiune limitat-sincronică, definind arta ca *realitate dată*, ca *STRUCTURĂ* relativ independentă, fără a putea să lumineze condițiile nașterii operei și funcțiile sale sociale. Ea trebuie inevitabil coroborată cu ideea impurității, cu o privire diacronică asupra genezei și finalității sociale a artei.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă noțiunea de puritate privește arta în raporturile ei intime făcînd relativ abstracție de contextul social, ocupîndu-se de ce *este* ea, diferențiind-o de toate celelalte fenomene sociale, noțiunea IMPURITĂȚII vizează arta în cadrul ansamblului social complex, subliniind pe de-o parte caracterul ei secund și reflectoriu, dependența ei ca formă a conștiinței sociale, de existența socială și pe de altă parte interacțiunea ei reciprocă cu celelalte forme ale conștiinței sociale — îndeosebi cu ideologia politică și conștiința morală — punînd în evidență ceea ce *UNEȘTE* și *ASEAMĂNĂ ARTA* cu alte fenomene sociale. În acest sens, valoarea operei de artă este determinată de... „gradul în care opera răspunde necesității istorico-sociale, necesității spirituale a omului". [1]

Specificul activității artistice, relativa sa autonomie și libertatea de creație își găsesc motivația *NUMAI ÎN* și *PRIN IMPURITATEA CONDIȚIONĂRII EI SOCIALE.* Trebuie subliniat că artistul autentic posedă nu numai o serie de însușiri care-l deosebesc radical de semenii săi, ci și faptul că el este *ÎN CONDIȚIA SA FUNDAMENTALĂ O FIINȚĂ SOCIALĂ*, puritatea talentului său fiind de fapt, o *SINTEZĂ ORIGINALĂ, PROPRIE* și *IREPETABILĂ A TUTUROR DETERMINĂRILOR SALE SOCIALE.* De aceea specificitatea artei și a creației nu este și nu poate fi un temei științific pentru o argumentație evazionistă, *a* și *antisocială* a purității structurii imaginii, ca și a actului însuși al creației artistice.

Respingînd tendințele absolutizant puriste pentru că ele oferă o imagine parțială și eronată asupra artei, deschizînd perspectiva spre formularea unor teorii evazioniste, respingem însă, în același timp, ca nefondate științific, și tezele ce elimină complet

---

[1] Nicolae Ceaușescu *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură* — 10.II.1971 — Ed. pol., Buc., 1971, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

ideea purității artei printr-o negare a specificului ei și o absolutizare unilaterală a condiției sale impure.

De fapt credem că problemele reale nici nu sînt problema purtății pe de o parte și cea a impurității pe de alta ca probleme ce se elimină reciproc, ci problema *CORELAȚIEI LOR DIALECTICE* — arta fiind, din acest punct de vedere, o *STARE TENSIONALĂ* existentă numai în măsura stăpînirii *ambelor forțe*. Relația pur-impur — în domeniul artei ca relație între doi factori *COMPLEMENTARI, RECIPROC NECESARI*, face ca exclusivismul teoretic unilateral să apară — indiferent de fața pe care și-o arată — condiție frînatoare pentru practica creației.

Problema reală, căreia practica creației și analiza teoretică a acesteia trebuia să-i *CAUTE CONTINUU* rezolvarea istoricește determinată, este problema *MODALITĂȚII* în care elementele naturale și sociale — impure și inestetice în condiția lor nativă — (cum sînt cele cosmico-geografice, biologice, economice, politice, filosofice, morale etc.) *DEVIN*, în procesul creației, *VALORI ESTETICE*, constituindu-se în *STRUCTURI PURE* din punct de vedere *ARTISTIC*.

La rîndul ei, *ARTA* ca sublimare estetică a elementelor inestetice (în condiția lor neartistică) se întoarce asupra realului social „impur" din care s-a născut avînd o *FUNCȚIE ACTIVĂ* de prim ordin, esteticul transformîndu-se printr-un proces complex și contradictoriu (istoricește determinat și multiform) în *ACTE ȘI VALORI POLITICE ȘI MORALE* manifestîndu-și din plin forța sa socială în interacțiune cu toate celelalte elemente ale suprastructurii din care face parte.

Fără a inventa niște granițe imaginare, imobile și artificiale, cred că se poate descoperi și folosi cu rol metodologic, în studiul relațiilor dintre artă

Scanned with OKEN Scanner

și realitate, existența unui *CICLU DINAMIC* stabilit între elementele pure și impure — drumul mergînd de la impuritate spre puritate și invers. În acest ciclu izvorul de unde-și trage seva puritatea estetică este impuritatea vieții social-politice, arta născîndu-se și trăind numai ca expresie a realităților contemporane artistului — în sensul larg al cuvîntului — ele impunîndu-i o anumită *COMANDĂ SOCIALĂ*. Tocmai de aceea azi în România, în condițiile realităților socialiste, sursa principală de inspirație pentru omul de artă, trebuie să fie viața și munca eroică a poporului nostru, a constructorilor noii orînduiri sociale. „Acesta este izvorul viu, dătător de viață, care poate să înnobileze orice operă, să facă din artist un creator de valoare nemuritor. Cine vrea, într-adevăr, să fie un artist mare, care să rămînă veșnic tînăr, cine vrea ca opera sa să intre pentru totdeauna în patrimoniul culturii, trebuie să bea apa limpede, răcoroasă și înviorătoare a acestui izvor, să soarbă din seva continuu tînără și spumoasă a spiritului poporului nostru, a măreței sale activități creatoare".[1]

Analizînd în schimb imanența estetică a structurii imaginii — în condiția sa relativ autonomă — observăm că accentul se deplasează spre caracteristica purității artei, spre modul în care elementele inestetice *DEVIN* conținut estetic în actul subiectiv al valorizării realității de către artist, cînd se petrece complexul și gingașul proces al transfigurării estetice a socialului. Lipsa talentului ca și lipsa unei concepții avansate despre lume și om vor împieta asupra realizării artistice, ducînd în final la o condiție inestetică a imaginii — manifestă într-o *TRANSPUNERE* și nu o *TRANSFIGURARE* a elementelor impure și exterioare cîmpului artei.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură* — 10 II.1971, Ed. pol., Buc., 1971, pp. 14—15.

Scanned with OKEN Scanner

Odată procesul creației încheiat, o realizată și valoroasă operă de artă intră într-o nouă ființare : existența sa în procesul continuu și universal al receptării ei de către publicul consumator, *cînd reapare pe prim plan condiția sa social-impură.* Păstrîndu-și specificitatea, neavînd o acțiune directă, nemijlocită și imediată, ea are o influență puternică, și de lungă durată, punînd în mișcare adînci și tulburătoare resorturi sufletești, determinînd profunde schimbări în ființa umană. Acesta este un adevăr pe care cultura europeană îl posedă încă din perioadele timpurii ale existenței sale. Anticii, spre exemplu, l-au prețuit pe Homer mai ales pentru virtuțile normativ-educative ale creației sale, folosind, o lungă perioadă de timp, Iliada și Odiseea ca principale opere pentru cultivarea viitorului cetățean.

Ideile pozitive, privitoare la rolul social al artei, formulate în antichitate, au suferit, odată cu dezvoltarea societății, profunde transformări. Ele și-au îmbogățit continuu conținutul și și-au schimbat, după epocă, semnificația socială, dar, în coordonatele lor fundamentale, ele s-au înscris constant pe linia sublinierii virtuților umanist-formative ale artei în opoziție cu teoriile absolutizante purist-autonomiste.

Apariția marxismului a însemnat și înseamnă o cotitură radicală și în istoria ideilor privitoare la natura și rolul social al artei. Tezele sale materialiste și dialectice au oferit pentru prima oară în lume o lumină științifică, profundă și subtilă asupra fenomenelor sociale în genere.

Adresîndu-ne procesului viu al creației, descoperim că artiștii autentici ai tuturor timpurilor au creat nu dintr-o dorință generală de a se izola de oameni, pentru a se constitui într-o elită, ci, dimpotrivă, ei s-au străduit să dea naștere unor valori culturale superioare din nevoia profundă pe care au

Scanned with OKEN Scanner

resimțit-o de a comunica cu aceștia, din nevoia lor de a împărtăși și semenilor lor o experiență socială inedită, o experiență imaginată și decantată din matricea social-economică și ideologico-politică a epocii în care au trăit. Rolul activ al artei, capacitatea ei de a ieși din imanența sa estetică și de a juca un rol de prim ordin pe scena „teatrului vieții sociale" nu este o cerință adăugată, exterioară spațiului artistic. Ea reprezintă finalitatea și împlinirea rațională, firească a oricărui act social de cultură.

În tradițiile progresiste ale istoriei esteticii și publicisticii social-politice din țara noastră se înscrie ca o contribuție valoroasă afirmarea de către C. D. Gherea și revista *Contemporanul* a tezelor privitoare la natura ideologic-impură a artei și a rolului ei social activ în viața umanității.

Gherea a susținut, sub influența gîndirii marxiste, caracterul social al artei. Pentru el arta este și trebuie să fie artă cu tendință, ea avînd o largă răspîndire și influență asupra oamenilor, iar artiștii, marii artiști, sînt dintotdeauna și trebuie să fie oameni responsabili, prezențe vii în contextul epocii lor, artiști cetățeni.

Dar triumful și înflorirea reală în țara noastră a concepțiilor estetice marxiste s-au petrecut în cadrul și pe baza procesului tumultos al transformărilor revoluționare socialiste desfășurate sub conducerea partidului comunist al clasei muncitoare.

Consemnînd continuu și cu un deosebit simț al actualității, cerințele obiective și subiective ce se impun în fiecare etapă, indicînd, cu o profunzime remarcabilă și cu un ales tact politic, acțiunea dialectică a factorilor care se înscriu în comanda socială, care reglează dinamica necesităților spirituale ale națiunii noastre, documentele partidului comunist sînt pentru creatori, teoreticieni, critici ca și pentru iubitorii de artă un prețios îndreptar ideologic, îndreptar în afara căruia atît creația cît și re-

Scanned with OKEN Scanner

ceptarea pot aluneca spre abandonarea principialității într-o unilaterală orientare purist-estetizantă sau sociologist-vulgară.

La una din întîlnirile sale curente cu oamenii de artă și cultură din țara noastră, secretarul general al P.C.R. sublinia concis și partinic nevoia socială de „impuritate" a „purității estetice" a artei în felul următor :

„Noi credem că datoria scriitorilor și artiștilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conștiinței socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuți morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetățean și pe care poporul român le are în însăși structura sa psihică. Arta va contribui astfel, la modelarea unui tip înaintat de om, gata să lupte pentru fericirea, libertatea și independența patriei sale, pentru cauza socialismului, pentru pace și prietenie între popoare". [1]

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură* — 10.II.1971, Ed. pol., Buc., 1971, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA ŞI CULTURA NAŢIONALĂ. FONDUL PSIHOSOCIAL AL ARTEI ÎN PERSPECTIVA IDEALULUI ESTETICO-IDEOLOGIC

Examinarea artei, ca parte componentă a culturii, în raporturile sale intime şi complexe cu naţiunea, relevă bogăţia de semnificaţii socio-istorice, axiologice, psihospirituale, estetice, ideologice, condensate în categoria de *cultură naţională*, reflectînd, evident, valoarea şi însemnătatea locului şi rolului acesteia în viaţa societăţii umane. Măsura creativităţii în arta şi cultura naţională este o expresie elocventă a măsurii creativităţii istorice a naţiunii, o ilustrare semnificativă a patosului ei creator. Cunoaşterea dimensiunilor şi funcţionalităţii artei şi culturii naţionale este cu atît mai necesară şi mai importantă cu cît o coordonată majoră a edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate — epocă istorică ce deschide larg toate izvoarele creaţiei umane — o constituie înflorirea artei şi culturii socialiste româneşti. Această înflorire este indisolubil legată şi reflectă concludent însuşi procesul de afirmare plenară a naţiunii noastre socialiste, a vieţii naţionale a poporului, valorificîndu-se, totodată, preţiosul tezaur de creaţii culturale, relevante prin valoarea lor estetico-morală, ale trecutului nostru istoric.

Premisa de la care pornim în examinarea fondului psiho-social al artei, ca şi a dimensiunilor şi funcţiilor ei estetico-ideologice, este ideea conform căreia cultura naţională constituie o trăsătură definitorie a naţiunii, iar naţiunea reprezintă pentru cultură factorul existenţial principal : naţiunea este

Scanned with OKEN Scanner

un purtător al culturii, dar un purtător care se exprimă și se caracterizează și prin cultură, iar în cuprinsul acesteia din urmă arta și literatura ocupă un loc deosebit de important. Evidențierea acestui raport are o deosebită forță de a sugera statutul națiunii nu numai de „obiect" istoric (cadru obiectiv, structurant al desfășurării vieții sociale și naționale a unui popor) ci și de „subiect" istoric, adică de factor demiurgic al devenirii istorice. Valențele creatoare ale națiunii în raport cu viața socială ne apar evidente, între altele, dacă ținem seama de finalitatea socială a culturii, de faptul că arta, de pildă, exprimă idealuri, țeluri, interese și ca atare, nu are numai rădăcini (psihosociale), în viața și structura psihică a poporului, dar și rodește, respectiv modelează universul psiho-spiritual al națiunii, că ea nu este numai condiționată, determinată de viața socială și influențată de factori ideologici, ci, la rîndul ei, arta condiționează, exercită influențe active, înrîuriri transformatoare asupra omului și relațiilor socio-umane. În istoria poporului nostru, corelația națiune-artă, națiune-cultură și aspectele legate de cultura națională demonstrează tocmai acest „impact" dinamic al artei și culturii naționale. Este vorba, de exemplu, de faptul că unitatea de cultură a românilor din cele trei provincii românești a constituit un factor important în realizarea unității naționale, a statului național unitar român, iar ideea acestei unități — un comandament de înalt patriotism care străbate și potențează valoric creația artistică și culturală a marilor noștri înaintași. Arta și cultura națională, oglindă vie a geniului creator al poporului român, a iubirii sale de libertate, adevăr și frumos însuflețesc întreaga ființă a națiunii, consolidează și cristalizează conștiința apartenenței comune la istorie, cimentează toate fibrele noastre istorice, ale vieții socio-spirituale a națiunii. Istoricul Alexandru Xenopol arăta în acest sens că „im-

Scanned with OKEN Scanner

portanța nemijlocită a culturii naționale este că menține și dezvoltă pe un popor la conștiința de sine, la viața națională". [1]

Pentru înțelegerea adecvată a culturii spirituale, pentru a desprinde, în întreaga strălucire și specificitate a sa, profilul — original și multivalent — al artei și culturii socialiste române, trebuie precizat faptul că, în spiritul concepției marxiste — și aprecierile clasicilor sînt concludente în această direcție — *cultura* (și în primul rînd *arta și literatura)* trebuie privită ca fiind *națională nu numai în formă ci* — și poate în primul rînd — *și în conținut.* În literatura de specialitate, după cum se știe, s-au formulat puncte de vedere potrivit cărora caracterul național al culturii și artei s-ar putea reduce doar la forma ei. Realitatea și devenirea artei atestă însă că în cadrul ei forma și conținutul sînt într-o intercorelare indisolubilă, dialectică, definitorie, că arta încheagă și sedimentează un conținut național care are nevoie să-și găsească expresie în particularitățile naționale ale formei. O cultură exprimă, atît prin conținutul cît și prin forma ei, specificul vieții naționale a unui popor, elementele deosebitoare, originale care constituie portretul unei națiuni. Amprenta autenticității unei națiuni, pulsația intimă a vieții ei spirituale se imprimă culturii pe care națiunea o edifică, operelor și realizărilor din patrimoniul cultural. „Eu am crezut la început — scria Octavian Goga — în specificul național, adică am crezut că nu se intră în universalitate decît pe poarta ta proprie". [2] Se cuvine, credem, a menționa că nu orice fel de „poartă proprie" duce către universalitate. Fără a stărui asupra acestei probleme, precizăm doar că nu insistența pe amănuntele inso-

---

[1] A. D. Xenopol, *Scrieri sociale și filosofice,* Editura științifică, Buc., 1967, p. 141.

[2] Octavian Goga, *Discursuri,* „Cartea românească", Buc., p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

lite, de pitoresc local, ci explorarea palierelor înalt semnificative ale spiritualității naționale, înțelegerea și configurarea acesteia ca o *ipostază a umanului*, dau și măsura universalității creațiilor cultural-artistice. Și aceasta deoarece tocmai sevele adînci ale existenței istorice sînt acelea care, urcînd progresiv prin milenii, hrănesc substanța culturii, stabilindu-i identitatea, asigurîndu-i ființarea și direcția de înaintare, conferindu-i acea amprentă specifică și acea pecete revelatoare a autenticității care îi decid locul propriu, vocea personală, în concertul general al culturii popoarelor, în circuitul culturii universale. În această întrepătrundere a conținutului și formei se reliefează atît dinamismul culturii, cît și adînca și organica ei statornicie în viața națională a unui popor, se reliefează intima ei fuziune cu dezvoltarea socială și destinul național. Așa cum spunea Antonio Gramsci, e cu neputință ca literatura și cultura să nu se manifeste național prin combinații și legături diverse. [1]

Mai mult, în dezvăluirea originalității unei culturi trebuie avut în vedere faptul că în evoluția istorică se consolidează „substanța" ei proprie, adică un ansamblu de tipare, modele, structuri care o definesc și o configurează, înzestrînd-o cu o sumă de principii directorii de bază care izvorăsc, în ultimă instanță, din factura psihică de conținut a națiunii, constituită istoric și evoluînd istoric; iar această factură psihică este, la rîndul ei, determinată de dezvoltarea istorică a structurilor economice — ca și a instituțiilor și a ideilor politice, etice, estetice, filosofice — parcursă de un popor. Această „substanță" — departe de a fi închistată și imuabilă — se remodelează perpetuu, asimilînd idealurile și aspirațiile fiecărei epoci istorice, dar își conservă în același timp o identitate proprie,

[1] Antonio Gramsci, *Opere alese*, Editura politică, 1969, p. 266.

acel „a fi“ al său care izvorăşte din conţinutul profund al acţiunii şi vieţii istorico-spirituale specifice fiecărui popor. Iată de ce modernizarea structurilor economice, transformările radicale din existenţa socială şi mutaţiile care au loc în viaţa spirituală nu anulează specificul naţional, dar reclamă o regîndire a acestuia, în virtutea faptului că tocmai raportarea efectului respectivelor înnoiri la tradiţie ne permite detectarea structurilor de profunzime ale universului cultural naţional.

Relevînd corelaţia dintre artă şi fondul psihosocial naţional, tovarăşul Nicolae Ceauşescu arăta: „Noi credem că datoria scriitorilor şi artiştilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conştiinţei socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor *virtuţi morale* pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetăţean şi *pe care poporul român le are în însăşi structura sa psihică*“ (s. n. — I. R.).[1]

Exprimarea specificului unei comunităţi naţionale, a particularităţilor naţionale se realizează prin *toate* domeniile creaţiei spirituale — artă, literatură, filosofie, morală etc., — dar este evident că arta şi literatura exprimă mai direct „sufletul“ naţiunii întrucît sînt mai „apropiate“ şi mai „receptive“ faţă de psihologia socială, de substratul ei profund, caracterizat prin relativă perenitate. În acest sens, Tudor Vianu observă că: „Opera de artă poate fi înţeleasă ca un adevărat program al vieţii spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii“.[2] Prin aceasta, Tudor Vianu reliefa, credem noi, capacitatea creaţiei artistice de a recepta, de a simboliza şi de a transmite — cu o intensitate considerată de el maximală — vibraţiile şi pulsaţiile

---

[1] Nicolae Ceauşescu, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă şi cultură*, Editura politică, 1971, p. 12.

[2] Tudor Vianu, *Filosofie şi poezie*, Editura enciclopedică română, Buc., 1971, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

interioare ale vieții spirituale și naționale a unui popor.

Particularitățile naționale străbat adesea și în cuprinsul filosofiei. O analiză profundă a acestui aspect au făcut întemeietorii comunismului științific prin dezvăluirea originilor diferite ale teoriei despre socialism la cele trei națiuni — engleză, franceză și germană. Astfel în lucrarea *Progresele reformei sociale pe continent*, Friedrich Engels scria: „Englezii au ajuns la această concluzie *pe cale practică*, ca urmare a creșterii rapide a mizeriei, demoralizării și pauperismului în țara lor; francezii — *pe cale politică*, pornind de la revendicarea libertății și egalității politice, însă, convingîndu-se că acest lucru este insuficient, ei au adăugat la revendicările lor politice revendicarea libertății sociale și a egalității sociale; cît despre germani, ei au devenit comuniști *pe cale filosofică*, trăgînd concluzii din principiile de bază. Acestea fiind originile socialismului în aceste țări, nu se poate să nu existe divergențe în problemele secundare".[1] Dacă încercăm să corelăm această apreciere cu consemnările deosebit de penetrante ale lui Marx și Engels despre caracterul acestor trei națiuni și despre particularitățile lor,[2] avem o imagine clară asupra raportului dintre cultura spirituală în ansamblu și particularitățile naționale.

Faptul că orînduirea capitalistă este o societate scindată în clase antagoniste, a condus, în discuțiile teoretice, la întrebarea dacă se poate considera cultura națională ca o trăsătură distinctivă a națiunii în capitalism. În abordarea acestei probleme credem că trebuie să se pornească de la existența unei struc-

---

[1] Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.S., Buc., 1957, pp. 525—526.

[2] Vezi K. Marx, Fr. Engels, *Opere*, vol. I, p. 603; vol. II, pp. 338, 509; vol. XVI, pp. 477, 537; vol. 22, p. 303; *Despre artă*, ediția 1966, vol. I, p. 381; V. I. Lenin, *Opere*, vol. 7, pp. 76, 78, 81; vol. 19, p. 494

Scanned with OKEN Scanner

turi psihosociale profunde, relativ stabilă, perenă, care s-a constituit de-a lungul istoriei și care se reflectă în cultura națiunii respective, mai ales în cuprinsul artei, cu toate antinomiile și contradicțiile ei, făcînd ca arta și cultura spirituală, în ansamblu ei, să fie contradictorii sau „stratificate" ideologic.[1] *Fondul socio-psihologic comun, care intervine în artă și cultură ca o sursă de consistență și relativă perenitate, se manifestă și se valorifică în funcție de condițiile istorice concrete, în dependență de poziția de clasă, ca și de influențele formelor ideologice ale conștiinței sociale, mai cu seamă influențele concepției politice și viziunii filosofice ale creatorului de artă și literatură.*

Rezultă, pe de o parte, că fondul sau zestrea psihosocială națională se configurează procesual și se dezvoltă pe baza mișcării sociale și se modelează — prin medieri complexe — sub acțiunea factorilor ideologici, dar mai ales sub influența culturii, a artei și literaturii ; pe de altă parte, că „exprimarea", în modalități evident specifice, a fondului psihosocial național în cuprinsul formelor culturii reprezintă — într-o măsură mai mare sau mai mică, în funcție de particularitățile diferitelor domenii ale creației culturale — *un act ideologic care capătă implicit funcționalități ideologice în viața socială.* Firește, ideologicul se implică în modalități specifice în diferitele domenii ale culturii și artei și apare în ipostaze felurite în diversele nivele constitutive ale universului cultural-artistic ; în consecință, detectarea și estimarea prezenței lui va reclama de fiecare dată concepte operaționale, tehnici de investigare și criterii de apreciere specifice. Caracterul deosebit de complex al corelației dintre artă și fondul psihosocial național este determinat, între altele, de faptul că arta reprezintă, într-un fel,

[1] Vezi D. Trancă, *Eseu asupra culturii*, Editura științifică, Buc., 1969, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

expresia concentrată, efectul și corolarul punerii în raport și în dialog a facturii psihice a națiunii cu *conștiința națională*, cu *atitudinea conștientă națională*, în cazul societății noastre — cu *conștiința națională socialistă contemporană*. Conștiința națională se află ea însăși în raporturi intime cu factura psihică a națiunii, dar nu ne propunem să stăruim asupra acestui aspect.

În măsura în care conștiința națională devine, în evoluția ei, tot mai mult *o conștiință de tip ideologic*, — și această devenire credem că este un proces legic —, rezultă că implicațiile ideologice în creația artistică și culturală capătă dimensiuni tot mai ample și mai profunde. Dacă ne referim la corelația dintre arta socialistă și conștiința națională socialistă — al cărei conținut și relief este dat de concepția materialist-dialectică despre lume a partidului nostru — problema raportului dintre artă și ideologie ne apare în întreaga ei bogăție de articulații și semnificații.

Valorificarea, în creația artistică și culturală, de pe poziții de clasă a fondului psihosocial-național reprezintă una din cauzele existenței a „două culturi" în cadrul orînduii i capitaliste, fapt pe care l-a demonstrat Lenin. Sciziunea și coliziile interne ale societății capitaliste, ascuțite în mod deosebit în stadiul actual al acestei societăți, se imprimă deci întregii culturi, care cunoaște tensiuni și orientări divergente, antitetice. Criza idealurilor, eroziunea valorilor, aspectele de degenerescență ale creației artistice, cu care se confruntă astăzi „societatea de consum", sînt expresii simptomatice ale unei vieți sociale marcată de grave contradicții. Se manifestă astăzi — așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — tendința cercurilor reacționare de a rupe cultura și arta de forțele revoluționare și de a pune creația spirituală în slujba intereselor claselor exploata-

Scanned with OKEN Scanner

toare.[1] Civilizația burgheză contemporană se caracterizează, în mare măsură, printr-o *funcționare negativă* a faptelor de cultură,[2] ceea ce poate duce la o anumită alterare a însuși „fondului" tradițional, constituit istoric, asupra căruia își pun amprenta manifestările disolutive și contradictorii care țin de criza culturii occidentale, criză constatată și de numeroși culturologi burghezi ai veacului al douăzecelea. Așadar, *conținutul culturii, îndeosebi al artei, are în același timp un caracter național și de clasă*, întrucît clasele antagoniste, în creația spirituală și în valorificarea motivelor cristalizate istoric în „substanța" artei, își manifestă poziția și interesele de clasă și reflectă în felul lor particularitățile vieții naționale și ale psihologiei naționale, în funcție de viziunea filosofică, de ideologia care animă pe creatorul de artă și cultură, ideologie ce exprimă, în ultimă instanță, interesele de clasă. Teza elaborată de V .I. Lenin cu privire la cele „două culturi" reprezintă un principiu deosebit de valoros în examinarea, de pildă, a tabloului măcinat de contradicții al culturii apusene contemporane și un filtru riguros pentru a discerne și delimita, pe de o parte, elementele de iraționalism și misticism care au invadat unele orientări ale artei și filosofiei burgheze, și care impun din partea noastră o atitudine ideologică fermă, pe de altă parte, elementele de critică a civilizației capitaliste, aspirațiile spre progres și notele de umanism pe care le exprimă unii gînditori și creatori aflați pe o poziție rațională și democratică, prezența unor creații artistice și culturale, izvorîte dintr-o poziție filosofică și ideolo-

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Expunere la Ședința cu activul central de partid și de stat*, 3 august 1978, Editura politică, Buc., 1978, p. 49.

[2] La acest fenomen ne-am referit pe larg în studiul *Substanță și funcționalitate în cultură*, „Revista de filosofie", nr. 5, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

gică înaintată, progresistă. Dezvoltarea contradictorie a vieții spirituale în cuprinsul capitalismului contemporan și-a găsit o remarcabilă generalizare teoretică în *Expunerea* secretarului general al Partidului Comunist Român din 3 august 1978.[1] Ideea privind existența a două culturi în sînul culturii unitare nu trebuie însă înțeleasă schematic — cum s-a întîmplat în unele studii asupra culturii naționale —, iar împărțirea nu poate fi făcută anistoric, dogmatic, nedialectic, ca o separare absolută înlăuntrul culturilor diferitelor țări sau popoare.[2] În acest sens opera unui om de artă sau de cultură poate fi ea însăși contradictorie. Pe de altă parte, e necesar să se țină întotdeauna seama de particularitățile pe care le capătă o cultură națională ce se formează și se dezvoltă în condițiile în care poporul e supus asupririi naționale. „Trebuie să ținem seama de evoluția istorică, dialectică, concretă a fiecărei națiuni în parte și în această lumină să privim însăși dezvoltarea culturii naționale a fiecărui popor. Lupta dintre cele două culturi are tocmai un caracter specific în raport cu realitatea istorică, concretă a dezvoltării fiecărei națiuni. De aceea nici nu trebuie să schematizăm și să absolutizăm această orientare și nici nu putem să o ignorăm așa cum de multe ori se încearcă astăzi de unii autori cu tendințe apologetice".[3] Teza despre cele „două culturi", înțeleasă în sensurile autentice pe care i le-a conferit Lenin, sensuri aplicate și dezvoltate creator de partidul nostru — pe baza particularităților sociale și naționale ale țării — în analiza istoriei spirituale a poporului român, constituie un

---

[1] Vezi Nicolae Ceaușescu, *Expunere la Ședința cu activul central de partid și de stat*, Editura politică, Buc., 1978, p. 44.

[2] Vezi Constantinescu M., culegerea *Valorificarea critică a moștenirii culturale*, colocviu, martie, 1972, *Concluzii*, p. 192.

[3] Constantinescu M., *op. cit.*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

principiu teoretic și metodologic în valorificarea critică a moștenirii noastre culturale și artistice.

După părerea unor autori, includerea, în condițiile capitalismului, a „culturii naționale" în aria profilului spiritual al națiunii înseamnă implicit negarea sau diminuarea caracterului de clasă al culturii. În susținerea unui asemenea punct de vedere se fac referiri, de regulă, la lucrarea lui Lenin *Note critice în problema națională*. Aici Lenin a formulat cunoscuta sa teză, intrată în patrimoniul teoriei marxiste a culturii : „În *fiecare* cultură națională se găsesc *elemente*, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în *fiecare* națiune există mase de oameni ai muncii care muncesc și sînt exploatați, ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în *fiecare* națiune există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor chiar și o cultură ultrareacționară și clericală) și trebuie să remarcăm că aceasta nu se găsește numai sub formă de elemente, ci sub formă de cultură dominantă". [1]

În legătură cu această importantă apreciere a lui Lenin și pentru înțelegerea ei corectă, trebuie făcute cîteva precizări. Lenin nu neagă aici cultura națională ca element propriu oricărei națiuni. Dimpotrivă, militînd pentru o cultură internațională, el subliniază : „...cultura internațională nu este anațională", [2] în acest context el avertizează mai ales asupra faptului că, în cazul la care se referă — ca și la altele dealtfel —, tendințele burgheze sînt camuflate sub lozinca „culturii naționale". [3] Abordarea problemei culturii naționale se realizează la Lenin în polemica cu unii autori care, în ultimă instanță, concepeau cultura națională în afara cla-

---

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, Editura politică, Buc., 1964., vol. 24, p. 133.

[2] *Idem*, p. 132.

[3] Vezi *idem*, pp. 11 și 132.

Scanned with OKEN Scanner

selor. Teza despre cele „două culturi" — care poate fi corect și pe deplin înțeleasă numai integrată în ansamblul concepției lui Lenin despre cultura națională — dezvăluie *caracterul contradictoriu al culturii naționale* în capitalism, și, mai ales, *funcționalizarea diferită* a faptelor de cultură în dependență de interesele de clasă. După părerea noastră, aceasta nu exclude o anumită unitate și continuitate dialectică de conținut sau de substanță în cuprinsul filonului sau pivotului principal al artei și culturii naționale, ceea ce constituie o explicație importantă a faptului că pentru națiune cultura este un element de bază al fizionomiei ei spirituale. În sfîrșit, lozinca artei și culturii naționale prin sine însăși nu spune nimic concludent : importantă este deslușirea finalităților politice, sociale și culturale ale acesteia, întrucît, după cum se știe, sub faldurile acestui steag s-au promovat atît ideile și idealurile cele mai înălțătoare, cît și viziuni și interese retrograde, în ultimă instanță antinaționale. Mai adăugăm la cele arătate că înțelegerea adecvată a specificului național al culturii spirituale trebuie să excludă orice tendințe de limitare a acestuia la viața spirituală a țărănimii, tendințe care — după cum este cunoscut — s-au manifestat în unele orientări din istoria gîndirii noastre filosofico-estetice. Invederînd locul de prim-plan pe care îl ocupă țărănimea în rîndul forțelor sociale care au contribuit la formarea, păstrarea și dezvoltarea profilului specific al culturii noastre naționale, nu se poate trece cu vederea aportul altor pături sociale în acest sens ; afirmația se referă și la trecutul mai îndepărtat, dar mai ales la istoria României moderne. De aceea, în lumina celor arătate, creația culturală dătătoare de seamă asupra specificului unei națiuni nu este reductibilă la folclor.

Care sînt elementele specifice prin care arta și cultura națională se caracterizează, ce evoluție și

Scanned with OKEN Scanner

manifestare au cunoscut aceste elemente în istoria poporului nostru ? Cultura spirituală a naţiunii se plămădeşte şi îşi extrage vigoarea din realitatea socială, fiind un produs şi un receptacol sensibil al devenirii acestei realităţi ; în cuprinsul culturii, şi în primul rînd în creaţia artistică, se proiectează notele definitorii ale facturii psihice a poporului, ale aspiraţiilor, idealurilor şi sentimentelor care i-au însufleţit fiinţa şi biografia colectivă, ale străduniilor şi faptelor care i-au configurat istoria. Arta şi cultura naţională pornesc întotdeauna de la tradiţiile spirituale acumulate în scurgerea secolelor, de la „zestrea“ spirituală milenară, la care se adaugă noi şi noi filoane. Timpii istorici ai culturii naţionale sînt — într-un aliaj strîns, din trecut venind către prezent — motive şi forme, aspiraţii şi idealuri care nasc în albia prezentului creaţii noi şi edifică un orizont al năzuinţelor către viitor. Constituirea şi dezvoltarea artei şi culturii naţionale îşi au izvorul, veşnic viu şi înnoitor, în creaţia populară, iar factorul demiurgic al culturii este poporul. Operele de artă care intră în panteonul cultural al poporului, deci acele opere care reprezintă fapte de cultură autentice, exprimă întotdeauna poziţii ideologice şi năzuinţe — mai largi sau mai restrînse, mai clare sau mai confuze — ale maselor populare şi ale păturilor sociale progresiste ale societăţii. În arta şi cultura naţională se reflectă valenţe ale trăirii, gîndirii şi simţirii rezultate dintr-o îndelungată convieţuire a oamenilor, atitudini şi trăsături comune, consolidate în confruntarea cu evenimentele şi împrejurările istorice, legate mai ales de lupta poporului nostru pentru apărarea fiinţei naţionale, pentru independenţă şi libertate socială. În reliefarea fizionomiei spirituale a poporului român, gînditorul Dimitrie Drăghicescu — pentru a lua un exemplu — a pornit de la analiza „împrejurărilor“ şi condiţiilor istorice ale evoluţiei acestuia, deoa-

Scanned with OKEN Scanner

rece — precizează el — „viața sufletească este ecoul lăuntric, în indivizi, al vieții sociale din afară". [1] Evantaiul împrejurărilor istorice care modelează fizionomia poporului este zugrăvit de Drăghicescu astfel : „Relațiunile sale cu popoarele vecine, modalitatea acestor relații, volumul și densitatea societății, adică mărimea numerică a poporului, vechile tradiții și instituții politice și sociale, pe care dezvoltarea sa istorică din trecut le-a determinat la acest popor, iată adevărații factori atotputernici, care hotăresc cu necesitate modul activității sale istorice". [2] Urmărind treptele succesive ale cristalizării spiritualității poporului, Drăghicescu arată ce imbold însuflețitor a constituit idealul luptei pentru neatîrnare. El subliniază că epoca istorică a întemeierii „principatelor" Moldovei și Munteniei, de constituire statală a poporului român, a reprezentat și o epocă de vitejie și bărbăție a evoluției sale. „Într-adevăr, în acest răstimp, destul de scurt, de altminteri, neamul românesc, atît cît se putuse libera, se putu reculege și lua conștiință de sine și de tăriile morale, cu care scapă din vijelia lungă prin care trecuse. Conștiința românească se lămuri într-o clipă asupra sa însăși". [3] Drăghicescu accentua asupra energiei și vitalității ca virtuți creative ale poporului român, care au ieșit cu deosebire la iveală în condițiile de neatîrnare ale acestei perioade, de luptă pentru o existență independentă. Gînditorul român a subliniat ideea că viața spirituală și culturală a poporului este *oglinda istoriei sale*. „Cele mai generale caractere ale istoriei și ale societății românești trebuie, cu necesitate, să se regăsească și să se reculeagă în trăsăturile cele mai de seamă ale portretului nostru moral, sufletul nostru (în sens

[1] Dimitrie Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, Librăria Leon Alcalay, 1907, p. 62.
[2] *Idem*, p. 63.
[3] *Idem*, p. 239.

Scanned with OKEN Scanner

de spirit sau spiritualitate națională — n.n. — I.R.) nefiind decît răsfrîngerea în noi a evenimentelor istorice și sociale cele mai însemnate". [1]

În configurarea artei și culturii naționale sînt implicate, în măsuri diferite, și alte elemente, cum ar fi, de pildă, mediul geografic. Este cunoscută puternica prezență, în arta și literatura noastră, a sentimentului de dragoste pentru meleagurile natale, de înfrățire cu codrii, cu văile, cu dealurile, sau modularea intensității vibrației afective în funcție de cadența anotimpurilor. De asemenea, un element important al culturii naționale, factor esențial în realizarea unității culturale și naționale a poporului, îl reprezintă comunitatea limbii (în particular — limba literară). În acest sens Camil Petrescu spunea că limba unui popor este „o adevărată proiecțiune a structurii lui sufletești". [2]

Cultura națională reprezintă deci acel patrimoniu valoric al unei națiuni cuprinzînd creațiile ei spirituale trainice, viabile și valoroase ; aceste creații exprimă — în cazul nostru — ființa poporului român, conștiința sa de sine care a înscris făgașuri proprii de gîndire și simțire în milenara lui istorie, acea ritmică interioară a conștiinței naționale prin care se reflectă ritmul specific al evoluției istorice. Validarea perenității acestor creații este asigurată de conținutul *umanist*, de mesajul umanizator pe care îl transmit generațiilor și de idealurile *democratice* care au însuflețit acțiunile poporului în istorie. Drept de cetate în patrimoniul culturii naționale au căpătat întotdeauna acele creații spirituale, opere de artă sau literare, elaborate de pe pozițiile umanismului și slujind emancipării și propășirii omului ; de asemenea, s-au înscris ca valori culturale autentice acele opere în care năzuința și lupta

---

[1] *Idem*, p. 446.

[2] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Editura „Cultura națională", 1936, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

pentru independență și progres social au devenit adevăratele lor rațiuni de a fi, simbolul sacru în care au condensat voința unui popor și vocația destinului său istoric. În lupta pentru progres social și în trăinicia angajării la idealurile dreptății și libertății vedea Nicolae Bălcescu menirea unei națiuni ; referindu-se la dreptul unei „națiii" de a avea „un loc pe cartea lumii", marele istoric și patriot român spunea : „ca dreptul său să ajungă a fi respectat și recunoscut de celelalte națiii, trebuie însă ca ea să poată dovedi folosul ce a adus și poate aduce lumei, trebuie să arate formele înțelegătoare și soțiale ce ea reprezentează în marea carte a înțelegerii și a istoriei omenirii". [1] Sînt cuvinte înălțătoare exprimînd principiul programatic care i-a călăuzit nobila misiune de a evoca pagini memorabile ale istoriei poporului român, în care a dezvăluit puternicul crez al libertății, dreptății și independenței naționale.

Arta și cultura națională ale poporului nostru, care în substanța lor au adînc înrădăcinate principiul umanismului, năzuința de progres, idealul luptei pentru libertate, iubirea pentru adevăr și dreptate, sînt rodul străduaniilor comune, desfășurate de secole, ale maselor populare. În creațiile spirituale își află expresie profundul patriotism al făuritorilor culturii, dragostea și atașamentul față de patria comună, sentimentele de solidaritate și căldură umană care i-au însuflețit și care s-au cimentat la cei mulți și oprimați — și la român, și la maghiar, și la german, și la sîrb —, la șiragul nesfîrșit de fii ai poporului care, prin veacuri, înfruntînd vitregia și exploatarea claselor dominante, și-au realizat, cu statornicie și patos, vocația de *făuritori ai istoriei și făuritori ai unei bogate culturi.*

---

[1] *Evoluția gîndirii istorice românești*, culegere de texte de Pompiliu Teodor, Editura „Dacia", Cluj, 1970, p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

Cultura națională a poporului nostru, originală și profundă prin conținutul, configurația, mesajul și forma ei artistică, comportă specificitatea unei *largi deschideri către universal*, a unei îmbinări organice între caracterul național și aspirația spre universalitate. În circuitul de valori al culturii universale, ea se integrează cu timbrul ei specific, cu notele ei definitorii, cu demnitatea puterii ei de a zămisli frumosul în fuziune cu adevărul, idealul milenar al spiritualității umane. Meditînd asupra raportului dintre național și universal în creația culturală, D. D. Roșca arăta că „fiecare națiune, mică sau mai mare cantitativ, puternică sau slabă materialicește, este în principiu un rezervor de puteri creatoare de cultură originală". [1] Iar în privința criteriului de evaluare a deschiderii spre universalitate a unei opere, Tudor Vianu făcea următoarea reflexie : „Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare ? Răspunsul stă în conștiința de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi". [2] Tocmai făurirea unor creații spirituale durabile, în care mesajul umanist profund și înalta valoare estetică fuzionează armonios, face posibilă participarea culturii noastre naționale la dialogul și schimbul de valori cu cultura universală. Apoi, în cultura română au pătruns influențe ale culturii europene de factură mediteraneană și

---

[1] D. D. Roșca, *Studii și eseuri filosofice*, Editura științifică, Buc., 1970, p. 200.

[2] Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 603.

Scanned with OKEN Scanner

ulterior chiar factori de cultură nordică, cu deosebire în cultura Transilvaniei. Chiar și acest proces de pătrundere treptată a unor factori în alcătuirea unei culturi dovedește *dinamismul* acesteia. Corelarea organică, îmbinarea armonioasă și fertilă dintre afirmarea susținută a specificului național și larga deschidere către universalitate constituie un imperativ major al întregii acțiuni culturale din țara noastră, întrucît — după cum, pe bună dreptate s-a remarcat — „o *autarhie* culturală, dacă este posibilă, este un *antiprogres*, după cum o cultură cumpărată, de împrumut, cosmopolită este o *involuție* culturală, o stagnare și o înrobire". [1] Este semnificativă în această perspectivă teoretică afirmația lui Miguel de Unamuno după care : „Universalul se află în vrajbă cu cosmopolitul ; cu cît ești mai mult al țării și al vremii tale, cu atît ești mai mult al tuturor țărilor și vremurilor". [2]

Privind cultura, arta și libertatea noastră națională din perspectiva constituirii tiparelor de bază și a dinamicii, constatăm că subzistă atît *unitatea organică* a culturii naționale, cît și *devenirea* ei. Cultura este formată din *treptele succesive* ale unui larg proces de evoluție, stadii ce sînt solidare între ele, se întrepătrund și se condiționează reciproc. Treptele istorice mai vechi, mai îndepărtate în timp sub raportul desfășurării istorice, stau la temelia stadiilor ulterioare. Acesta este de fapt și sensul mai adînc al raportului dintre tradiție și inovație în cuprinsul artei și culturii naționale în evoluția acestora din urmă. Pe linia substanței, cultura, în ultimă instanță, crește *organic* și *armonios*, iar pe parcursul unei atari creșteri mutațiile reprezintă tocmai momentele ilustrative de viață și punctele

---

[1] Elena Florea, *Națiunea română și socialismul*, Editura Academiei R.S.R., 1974, p. 200.

[2] Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, Editura „Univers", Buc., 1973, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

cruciale ale întregului. În cultura românească de la Dosoftei la Eminescu, de la Neculce la Sadoveanu observăm această creştere organică. Iar momentele de cotitură pe care le înregistrează evoluţia culturii, determinate şi prezidate de transformările majore din structura social-economică şi politică, reprezintă tot atîtea expresii ale procesului de dezvoltare armonioasă a culturii. Ne referim îndeosebi la filonul principal al culturii sau la „substanţa" ei, care condensează modele culturale şi structuri valorice fundamentale, filon ce s-a constituit şi a evoluat în cadrul unui proces în care — în cazul societăţii capitaliste — s-au confruntat orientări şi tendinţe contradictorii, de clasă.

Şi cultura noastră s-a definit atît prin caracterul naţional cît şi prin caracterul de clasă în condiţiile capitalismului, care a generat o funcţionalizare diferită a faptelor de cultură, exprimînd poziţii şi interese de clasă. Dezvăluirea acestor trăsături permite o interpretare riguroasă şi nuanţată a vastului tablou de tendinţe şi realizări care se încrucişează şi se circumscriu în trecutul culturii noastre. Prin această prismă se evidenţiază atît *continuitatea culturii*, cît şi *noile transformări şi mutaţii* pe care le aduce epoca socialismului. Este astfel posibilă constatarea şi evaluarea *fondului umanist, democratic, raţionalist* pătruns de *idei progresiste, de idealurile de luptă pentru libertate*, fond propriu culturii noastre naţionale, în cea mai intimă şi definitorie alcătuire a ei, şi care constituie o expresie a fiinţei şi substanţei naţionale profunde a poporului nostru. Această „matrice" fundamentală a culturii, edificată şi amplificată prin munca şi creaţia a zeci de generaţii — în care vibrează aspiraţia pentru tot ceea ce este uman şi puterea de a iubi tot ceea ce este omenesc ca şi năzuinţa către emancipare umană — constituie acel rezervor nepreţuit de valori,

Scanned with OKEN Scanner

tăria și certitudinea înaintării prin timp a geniului cultural românesc. Numai pornind de la acest fond, valorificîndu-l și prețuindu-l în toată plinătatea și măreția lui, descifrîndu-l cu acuratețe și punîndu-i în lumină toată bogăția de semnificații a mesajului umanist, putem dura mai departe și înălța spre noi zări cultura noastră, căreia construcția socialismului i-a conferit cadrul socio-istoric și climatul ideologico-politic al unei adevărate renașteri, al unei continue înfloriri. Partidul Comunist Român acordă o înaltă apreciere tradițiilor valoroase ale culturii trecutului, militînd consecvent pentru încorporarea în cultura națională socialistă a tot ceea ce a constituit element progresist, democratic, umanist în cultura trecutului ; sentimentele patriotice ale marilor cărturari ai neamului, creațiile artistice ale figurilor ilustre ale artei și literaturii, tezaurul de înțelepciune, omenie și vibrație afectivă reprezentat de folclorul nostru, ideologia democratică și revoluționară a unor reprezentanți de seamă ai gîndirii noastre, constituie liniamente de majoră importanță care intră — și sînt valorificate — în cultura prezentului socialist, primind valențe noi din seva nouă a socialismului. Cultivarea respectului față de trecutul cultural este un exemplu de aplicare creatoare a concepției materialist dialectice și istorice despre cultură și duce la o tot mai profundă cunoaștere de sine a poporului nostru, la decantarea virtuților înscrise în fizionomia sa spirituală, la întărirea sentimentelor patriotice ale oamenilor muncii. Despre aceasta, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta în Raportul la Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român : „Nu trebuie uitat că felul de a trăi și gîndi al poporului a constituit și va constitui întotdeauna temelia dezvoltării culturii cu adevărat înaintate. Trebuie să adăugăm de aceea, la creația prezentului, creația trecutului, dînd prețuirea cuve-

Scanned with OKEN Scanner

nită marilor înfăptuiri ale înaintaşilor noştri, moştenirii înaintate a mişcării noastre revoluţionare". [1]

Dar, în acelaşi timp, preţuirea moştenirii culturale a trecutului, considerarea ei ca o parte integrantă a unui proces cultural pe care socialismul îl ridică pe o treaptă calitativ superioară nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune valorificarea ei în spirit critic. Funcţionalizarea diferită a faptelor de cultură, uneori chiar negativă în virtutea unor interese înguste ale clasei dominante, a făcut ca unele momente, orientări sau reprezentanţi să se situeze la distanţă sau uneori în opoziţie cu idealurile democratice şi umaniste ale codului moral-axiologic fundamental propriu culturii noastre, să se abată pe drumuri involutive şi stagnante, în discordanţă cu înaintarea ce caracterizează continuu filonul esenţial al culturii. De aceea, o evaluare judicioasă, ştiinţifică, bazată pe teoria filosofică revoluţionară a clasei muncitoare, trebuie să discearnă categoric între ceea ce a reprezentat regres, orientare retrogradă în sfera culturii trecutului, momentele de ocol sau disoluţie, care nu-şi pot găsi nicicum loc în istoria nobilă şi înnoitoare a culturii noastre naţionale, şi filonul autentic al acestei culturi. Tocmai pentru că în istoria noastră culturală există atît de puternice şi indestructibile elemente de perenitate, pentru că sensul fundamental al devenirii ei a urmat calea progresului istoric şi a umanismului, este necesar ca actul valorificării critice să disocieze, cu rigoare şi supleţe dialectică, ceea ce este fapt de cultură original şi autentic — adică în coincidenţă cu raţiunile noului, progresului, cu imperativele umanizării fiinţei umane — de ceea ce este abatere de la acest filon central al culturii, meandrele şi şovăielile pe care le-au manifestat unele curente

---

[1] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura politică, Buc., 1974, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

sau reprezentanți ai artei și literaturii. Numai prin punerea în operanță cu fermitate a criteriilor științifice de valorificare a moștenirii culturale a trecutului, se pot discerne dimensiunile reale ale faptelor de cultură și creațiilor spirituale din istoria care ne premerge, măsura în care acestea se înscriu pe orbita autentică a spiritualității românești, în sfera adevăratei culturi și conștiințe naționale și, prin urmare, sînt apte să capete noi valențe de funcționalitate socială în lumina umanismului socialist, a noilor relații umane pe care le inaugurează socialismul. În acest sens putem considera conștiința națională socialistă drept cîmp al valorificării moștenirii culturale. Desfășurarea acestui proces este deopotrivă un act de analiză — discernerea critică a valorii de non-valoare — cît și un act de sinteză — fuziunea dintre mesajul progresist al unui act sau produs cultural al trecutului și coordonatele, bogate în sensuri și valori umaniste și umanizatoare, ale orizontului cultural socialist. De asemenea, acest proces are ca finalitate nu numai degajarea și preluarea — printr-o încorporare în procesul mereu ascendent de făurire a noii culturi — a valorilor culturale trecute, deci nu numai o finalitate axiologic-estetică, ci și o finalitate moral-formativă, aceea de a orienta și educa masele, în special tineretul, în spiritul respectului față de tot ceea ce are valoros patrimoniul național al trecutului și în spiritul angajării responsabile, la ducerea mai departe și înălțarea pe trepte superioare a culturii noastre.

Făurirea societății soicaliste multilateral dezvoltate a deschis pentru cultura noastră orizonturile unei înfloriri și înălțări spre potențarea maximă a patrimoniului ei de valori. Dialectica evoluției culturii socialiste a impus atît perceperea, receptarea și filtrarea surselor vii, pătrunse de suflul național, de patriotism, umanism și democratism, ale trecutului nostru cultural, cît și clădirea unei structuri

Scanned with OKEN Scanner

și a unui fundament propriu, purtînd amprenta noilor realități socio-istorice, reflectînd trăsăturile sociale, morale, politice, ideologice ale unei societăți libere de exploatare, care situează omul ca scop și valoare supremă a construcției și creației sociale. Etapa actuală — socialistă — a evoluției culturii românești este o etapă nouă, calitativ superioară, în care își găsește deplina afirmare idealul și valorile umanismului socialist. Marile mutații în evoluția culturii, schimbările în conținutul, valoarea și finalitatea socială a fenomenelor de cultură sînt generate de transformările în structura de clasă a societății noastre socialiste, caracterizată prin unitatea și coeziunea întregului popor, care își construiește drumul său spre viitorul comunist strîns unit în jurul partidului. Nucleul iradiant al culturii, care întemeiază și orientează aspirațiile, idealurile, normele ei, îl constituie materialismul dialectic și istoric, aplicat și dezvoltat creator, în concordanță cu realitățile naționale, cu mutațiile survenite în cunoaștere și în lume. Această trăsătură a culturii noastre actualizează ideea lui K. Marx că filosofia reprezintă „suflul viu al culturii". [1] Această filosofie revoluționară, creatoare, conferă culturii noastre garanția unei necontenite deschideri spre nou și progres, continua perfecționare a expresiei artistice, un înalt conținut revoluționar al mesajului, fuzionarea strînsă cu idealul umanismului revoluționar. Toate fibrele artei, literaturii și culturii sînt orientate spre înfăptuirea finalității axiale, fundamentale a creației noastre istorice — făurirea omului nou, constructor al celei mai drepte și mai umane societăți din cîte a cunoscut istoria: societatea comunistă.

---

[1] Karl Marx, *Articolul de fond din nr. 179 al lui Kölnische Zeitung*, în K .Marx, Fr. Engels, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.P., Buc., 1957, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

Ca orînduire a celei mai înalte culturi umaniste, în a cărei substanță vibrează cu profunzime ființa națională a poporului, socialismul generează caracteristici noi în configurația culturii naționale. Această cultură încorporează în sine elemente spirituale cu caracter de permanență umană și națională, dar, în același timp, dă naștere la trăsături noi, care exprimă transformările structurale survenite în viața socială, în relațiile umane ca și prefacerile produse în psihologia și în conștiința națională, ceea ce — în devenirea istorică socialistă — înrîurește însuși specificul nostru național. Calitatea conștiinței noastre naționale de a fi o *conștiință socialistă revoluționară* se repercutează profund asupra specificului național al artei și culturii noastre, structurîndu-le sensul, finalitatea, gama de valori etc.

Dacă în cultura națională a societății capitaliste remarcăm scindarea antitetică a culturii însăși, trebuie subliniat că în condițiile socialismului abolirea oricăror forme de nedreptate și exploatare socială, coeziunea și armonia care se instituie ca relație socială necesară și firească între membrii societății *imprimă culturii naționale caracteristica de a fi unică, unitară*. Făurirea culturii socialiste constituie o afirmare a patosului creator al tuturor membrilor națiunii, egali în drepturi ; însăși edificarea și dezvoltarea acestei culturi reprezintă un produs și un liant între toți cetățenii patriei, care se recunosc cu un sentiment de înaltă mîndrie patriotică, socialistă, atît ca apartenență la codul ei valoric, cît și ca participare la creația culturală. Din acest punct de vedere Festivalul Național „Cîntarea României" este revelator. Unitatea organică a poporului care se reflectă în cultura națională este rod al întregii noastre creații sociale socialiste.

Prin prisma raportului dintre substanța și funcționalitatea culturii, trebuie remarcat faptul că în

Scanned with OKEN Scanner

condițiile actuale ale României cultura națională, prin *substanța* ei, cristalizează și perpetuează în timp dimensiunile noi, socialiste, ale națiunii noastre, iar, prin *funcționalitate* — și cultura dovedește că poate îndeplini un mare rol social pozitiv, — o vocație constructivă și formativă. Această vocație se asociază intim, printr-o relație de stimulativă condiționare reciprocă și întrepătrundere, cu acele determinații din care se „distilează" caracterul și specificul național al culturii. Căci, așa cum cu justețe apreciază Al. Tănase, „principiul național în cultură nu este numai un *cadru* de existență pentru o cultură dată, o poartă deschisă spre frumusețea calmă și senină a unor valori care aparțin istoriei și reprezintă o deschidere spre viitor, ci este (de aici subl. n.s. — I. R.) *un resort intern al creației spirituale care conferă culturii o tonalitate afectivă și un caracter prospectiv*".[1] Cultura socialistă se caracterizează printr-o *funcționalizare pozitivă* a faptelor de cultură, printr-o operanță educativă, demiurgică și înnobilatoare a motivelor și simbolurilor ei în ansamblul vieții noastre sociale, în climatul de efervescență creatoare a națiunii, a societății noastre de astăzi.

Din această perspectivă, dinamismul culturii devine un mare ideal al spiritualității și un simbol al acțiunilor noastre de viitor. Prin deschiderea tuturor orizonturilor către împlinirea și valorificarea întregului potențial creator al poporului, noi acționăm în consonanță cu sensul istoric al destinului nostru și în direcția marii lui afirmări, mereu înnoitoare, în planul creației artistice și culturale și în domeniul realizărilor în sfera civilizației. Iar îmbogățirea în acest sens, înseamnă sporirea substanței culturii noastre cu înțelesuri moderne, socialiste, întărirea atributelor de *funcționalitate culturală în spiritul*

---

[1] Al. Tănase, *Cultură și umanism*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

nobil al socialismului și participarea tot mai rodnică la tezaurul culturii universale. Aceasta va duce la întărirea și îmbogățirea cu sensuri și semnificații noi, socialiste, a *patriotismului* în cuprinsul conștiinței contemporane, și, implicit la progresul societății socialiste pe care îl trăim ca martori, dar la care participăm, totodată, ca *făuritori activi* de istorie, ca *producători ai substratului material* al vieții și în calitate de purtători ai unui *autentic și mare destin național.*

Scanned with OKEN Scanner

DETERMINISMUL SOCIAL ŞI AUTONOMIA RELATIVĂ A ARTEI

Marx constată că „anumite epoci de înflorirea artei nu concordă cîtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii şi, deci, nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei“ [1]. Teza se referă nu numai la raportul dintre diferitele genuri ale artei, ci şi la „întregul domeniu al artei şi întreaga dezvoltare a societăţii“. Karl Marx exemplifică cu epopeea greacă care a făcut epocă în perioada ei clasică, deci într-o perioadă de început a producţiei artistice, cu arta greacă în raport cu arta popoarelor moderne, cu arta lui Shakespeare dacă ţinem seama de complexitatea determinismului dialectic, de locul şi rolul libertăţii şi al autonomiei relative a faptelor spirituale în cadrul acestui determinism.

Pentru explicarea acestui fenomen deosebit de complex apelăm la teza materialismului istoric, potrivit căreia substructura socială a artei implică identificarea unui număr de factori, aflaţi în condiţionare reciprocă, operele de artă fiind subansambluri ale unor structuri totalizatoare.

Pentru a evita orice tratare sociologist-vulgară, Engels afirma că „factorul economic nu este singurul hotărîtor“, altfel teza „s-ar preface într-o frază goală, abstractă şi absurdă“, ci există o pluralitate

---

[1] K. Marx, Fr. Engels, V. I. Lenin : *Despre literatură şi artă*, Biblioteca penrtu toţi, Ed. „Minerva“, 1974, Buc., p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

de factori care acționează asupra artei, fapt care explică independența ei relativă față de mișcarea economică. Toți acești factori se află în interacțiune în cadrul mișcării economice „care croindu-și drum spre mulțimea nesfîrșită de întîmplări se impune în cele din urmă ca ceva necesar“ [1]. Dependentă dar și relativ independentă față de condițiile vieții materiale, arta își dobîndește propriul său statut, prin care, după formularea lui L. Blaga, își legitimează prestigiul său de preocupare autonomă a spiritului uman.

Vom ilustra teza enunțată mai sus. Problema raportului dintre determinismul social și autonomia relativă a artei este una dintre cele mai dezbătute în istoria teoriilor despre artă. Vom limita dezbaterea ei la două exemple semnificative : arta antică elenă și arta românească socialistă.

În societatea greacă, deși dezvoltarea economică atinge punctul culminant în perioada lui Pericle, „secolul de aur“, înflorirea artelor depășește cu mult stadiul de dezvoltare a întregii baze materiale. Fără pretenția surprinderii fenomenului în totalitatea sa, dar cu dorința înțelegerii lui în articulațiile sale esențiale, credem că este vorba de o vocație spiritual-artistică specifică comunității grecești antice, ce își pune pecetea asupra spiritualității, determinîndu-i direcția de afirmare și orientare. Disponibilitățile sufletești și intelectuale, puterea de creație ca semn al fanteziei și imaginației, forța de anticipare și de visare, dar și anumite stări psihice care favorizează actul de creație spirituală, ce vin să definească vocația artistică, țin de structura intimă a acelui popor și se constituie odată cu devenirea istorică, de cele mai multe ori milenară. Ea se formează în timp și apare, după cum afirmă I. Rebedeu, ca un proces de depunere spirituală perma-

[1] K. Marx, Fr. Engels : *Opere alese*, E.S.P.L.P., Buc., 1955, p. 552.

Scanned with OKEN Scanner

nentă în care operația de decantare se corelează cu elemente istorice, sociale, morale, psihice, geografice [1].

Fărămițată și împărțită în individualități insulare, lipsită de forța fizică a Orientului, după remarca lui Hegel, de formații masive monumentale care să apere și să ocrotească, Grecia se bucură, în schimb, de o poziție geografică favorabilă în bazinul mediteran. Izolat prin origine, lipsit de unitatea structurii fizice, grecul se află într-o stare de tensiune, de încordare fizică și psihică, într-o căutare necontenită de modalități de apărare. [2]

Situată la încrucișarea marilor drumuri comerciale, dintre Asia, Africa, Europa, Grecia va fi leagănul triburilor migratoare. Perindarea acestora pe scena istorică a Greciei, mereu în căutare de pradă materială, va determina o stare de neliniște și de incertitudine, un efort de concentrare maximă, de depășire a acestei situații. Fără să cunoaștem triburile originar grecești, datorită „timpului tulbure" la care ne raportăm, documentele atestă că poporul grec s-a format din confluența tuturor valorilor migratoare care au trecut prin această regiune. Aceasta a permis nu numai o încrucișare biologică, din care au rezultat constituții fizice viguroase, dar și întretăiere de planuri valorice spirituale, psihice și materiale.

Odată cu instaurarea relațiilor sclavagiste, Grecia, ca urmare a avîntului economic, a abundenței de produse agricole și meșteșugărești, a schimburilor comerciale pe care le realizează cu popoarele vecine, a concurenței politice și a conflictelor dintre păturile sociale care-și dispută supremația politică,

---

[1] I. Rebedeu, T. Mocanu: *Prelegeri de estetică*, Ed. didactică și pedagogică, București.

[2] W. Hegel, *Prelegeri de filosofia istoriei*, partea a II-a, secțiunea a II-a, Ed. Academiei R.S.R. 1968, p. 220.

este cuprinsă de o efervescență creatoare în toate planurile de activitate.

Demosul care chema omul de rînd să participe la viața politică, să dezbată probleme ale activității, să opteze și să aleagă liber în cadrul formelor de conducere, stimula energia, puterea de iluzionare incorigibilă, dar necesară. Libertatea pe care o proclama democrația sclavagistă creează posibilitatea sondării tuturor articulațiilor exterioare, declanșează idealismul fără frîu dar și fără continuitate al spiritului grec.

Explozia de viață și dorința de afirmare istorică a grecilor din bazinul mediteran stimulează și intensifică puterea de visare a grecului antic. Și această capacitate este cu atît mai mare, cu cît reușește să meargă înaintea mersului firesc al evenimentelor, să anticipe și să prefigureze idealuri de frumusețe pe care cu greu omenirea le poate realiza în cursul existenței sale. Arta trăiește în viitor. Ea este rodul dorințelor, speranțelor, a bucuriilor care nu se vor realiza decît mai tîrziu, foarte încet, pe măsura nevoilor noi apărute, și emoția noastră ne va spune dacă străvechile presentimente ale oamenilor nu s-au înșelat. Tocmai puterea de visare, capacitatea de a o lua înainte și de a contempla, după cum afirmă K. Marx „în închipuirea sa imaginea încheagată și desăvîrșită a operei sale" înainte ca acestea să capete o formă organizată reprezintă unul din mobilurile artei. Deci, discordanța născută între vis și realitate, dintre arta greacă și realitatea socială, nu se bazează pe o ruptură totală a acestora. Între ele există un punct de contact și tocmai aici vedem că arta nu este o realitate pur autonomă, o existență în sine independentă de orice realitate socială.

Viziunea asupra lumii îl duce pe grecul antic la concluzia că ea există prin propriile sale potențe, că ea trăiește și se mișcă în virtutea unei alternări

Scanned with OKEN Scanner

nesfîrşite de contrarii. „Mişcarea stabilită de oscilaţia opoziţiilor, reprezenta locul de întîlnire a sfîrşitului şi începutului lumii şi fenomenul de compensaţie a elementelor devine ritmul fundamental al tuturor lucrurilor“ [1]. Iar cînd admite divinitatea o face de pe poziţii antropomorfice care atinge forme desăvîrşite în sculptura lui Fidias. Grecul îşi făureşte zeii după chipul omului şi zeul devine cu atît mai frumos cu cît omul este mai nobil prin spirit. Zeii transformaţi în fiinţe reale nu sînt creatorii oamenilor, ci sînt alţi oameni mai plini de virtute, dar şi mai nestăviliţi în desfrîu. Ei au defectele, pornirile oamenilor, frumuseţea şi înţelepciunea acestora, fiind idealul uman contrariat de patimile omeneşti. Se ajunge la divinizarea cea mai umană a legilor naturale şi morale. Spiritul grec va pendula între om şi zeu, între realitate şi ficţiune, între realitatea dobîndită şi realitatea dorită, între ceea ce este şi ceea ce ar trebui să fie. Dacă zeii îi seamănă omului înseamnă că ei nu-i abat viaţa de la raporturile normale şi naturale, dar îi dau posibilitatea să realizeze în imaginaţie idealul visat.

Se ştie că arta greacă a crescut şi s-a format pe baza mitologiei, care reprezintă întruparea unei străvechi şi venerabile viziuni asupra vieţii şi interpretării naturii lucrurilor. Neputinţa omului în faţa forţelor naturale şi sociale îl determină pe acesta să-şi creeze forme de dominare în planul fanteziei atîta timp cît nu reuşea în cel al vieţii reale. De aceea, „orice mitologie, spune K. Marx, biruie, domină şi modelează forţele naturii în imaginaţie şi cu ajutorul imaginaţiei, ea dispare odată cu începerea dominaţiei reale a omului asupra forţelor naturii“ [2].

---

[1] R. F. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. „Meridiane, Buc., 1972, p. 27.

[2] K. Marx, Fr. Engels, I. V. Lenin, *Despre literatură şi artă*, Biblioteca pentru toţi, 1974, Ed. „Minerva“, Buc., p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

Dar aceste disponibilități se explică nu numai prin conexiunea internă a istoriei Greciei, ci și prin relațiile sale cu popoarele vecine. Schimburile de valori culturale creează cadrul de asimilare a aportului spiritual al altor popoare, a acelor trăsături „spiritual specifice momentului istoric fundamental" pe care societatea greacă îl trăia. Dacă contactul cu cultura popoarelor vecine a alimentat trezirea la frumusețe a spiritualității grecești, apoi e dificil să determinăm în toate actele care îl exprimă, gradul de influență a fiecăreia din aceste culturi. Un popor este fără îndoială un „organism prea complex și ale cărui elemente generatoare sînt prea amestecate și prea numeroase pentru a stabili exact aportul fiecăruia la formarea culturii elene. El este asemenea unui fluviu făcut dintr-o sută de rîuri, dintr-o mie de torente sau pîraie, spune Elie Faure, care îi aduc de-a valma zăpada tîrîtă de avalanșe, noroiul pămînturilor argiloase, nisipul și silexul, răcoarea pădurilor pe care le-a străbătut. El este fluviul, o mare unitate vie, rostogolind aceleași ape în același vuiet" [1].

Cel de al doilea exemplu se referă la o altă etapă istorică, ne poartă pe o traiectorie a istoriei, la punctul cel mai de sus pe care l-a atins pînă în prezent, ne introduce într-un alt sistem de civilizație în care se produce cea mai adîncă și deplină descoperire și valorificare a omului, în planul teoriei ca și al vieții practice, ceea ce creează pentru artă un climat social, intelectual și moral fără precedent.

Înflorirea artei în societatea socialistă românească este legată în primul rînd de prefacerile revoluționare ce au loc în toate structurile vieții sociale și spirituale, dar și de un anumit spirit al epocii care-și pune pecetea asupra artei, determinîndu-i

[1] Elie Faure, *Istoria artei, Arta antică*, Ed. „Meridiane", Buc., 1970, p. 213.

direcția de orientare și afirmare Este vorba de aspirația către frumos, educația pentru prețuirea frumosului, crearea unui climat propice creativității umane, asigurarea condițiilor de manifestare liberă a personalității. Structurile politice și noul climat filozofic creează azi condițiile de transformare a omului într-un factor eficient al acțiunii sociale. Ele stimulează capacitatea creatoare a unui popor, contribuie la sporirea bogățiilor sale intelectuale și afective, facilitînd înflorirea reală și nu declarată a personalității individului în sînul unei colectivități care, prin aceasta, va deveni ea însăși mai bogată. Omul devine în acest context nu numai producător de valori, ci și beneficiar care are capacitatea de a se bucura de aceste bunuri, capacitate care crește odată cu spațiul cultural, cu umanitatea relațiilor dintre oameni, cu înălțimea culturală a unei societăți și pe care individul le asumă. O societate care pune în centrul său omul, conferă acestuia bucuria unor acte, care în alte condiții ar fi fost constrîngere. Capacitatea de creație artistică depinde deci de bogăția umană a relațiilor sociale în care el se integrează și al cărui interpret este, dar și de gradul de libertate existent într-o etapă concret istorică.

Cadrul politic de manifestare liberă a artistului declanșează nevoia internă de a se integra în destinul colectivității, de a trăi mai profund, mai angajat evenimentele sociale ale timpului. Avînd posibilitatea să acționeze ca personalitate în viața politică, să participe la viața tumultoasă a societății, imperativele epocii, marile evenimente sociale cu care este confruntat poporul devin imbolduri lăuntrice de creație. Factorul politic reprezintă astfel condiția angajării partinice, conștiente a artistului în procesul transformărilor socialiste din țara noastră. Se înțelege că această libertate este concepută în accepțiunea filozofică a marxismului, ca necesitate înțeleasă, ceea ce ne îngăduie să desfă-

Scanned with OKEN Scanner

şurăm o largă activitate politico-ideologică pentru fuziunea deplină a artei cu marile preocupări ale poporului român. Aceasta nu înseamnă restricţie tematică sau impunerea unui anumit stil sau a unei anumite maniere de creaţie, ci, pe baza *unităţii ideologice, o integrare a artei cu marile evenimente ale vieţii sociale*. Dar forţa politică, ca de altfel, toate instituţiile suprastructurale îşi exercită o influenţă deosebită şi asupra conţinutului şi orientării creaţiei artistice. Receptarea nemijlocită a schimbărilor din domeniul structurilor economice, tezele şi principiile elaborate ce cristalizează transformările pe diferite perioade istorice, devenite norme de apreciere axiologică, se anunţă drept canale importante de informaţie şi sisteme de raportare creatoare. Ele devin sisteme de criterii pentru ierarhizarea valorilor, pentru stabilirea priorităţilor, în funcţie de nevoile sociale existente într-o perioadă concret istorică. Acesta e şi motivul pentru care unii teoreticieni sînt înclinaţi să creadă că arta este determinată în primul rînd de politica existentă într-o anumită perioadă istorică şi la mare distanţă de condiţiile sociale. Structurile politice fiind mai apropiate de baza economică şi direct determinate de aceasta, influenţează arta, care reflectă, deci, schimbările din domeniul bazei prin prisma politicului. De aici concluzia că arta are caracter politic numai prin implicaţiile sale ideologice ; în realitate însă, sensurile şi semnificaţiile sale politice decurg din structura sa internă, precum şi din idealul social şi moral al civilizaţiei noastre. Mişcarea de idei pe care o angajează arta, de la prima impresie pînă la formarea imaginilor depinde de modelul de umanitate al societăţii socialiste. Astăzi s-au creat toate condiţiile pentru ca angajarea politică să fie pusă în termeni ştiinţifici, filosofici, morali şi artistici.

Însuşi caracterul umanist şi realist al filosofiei marxiste imprimă artei tendinţa de a exprima fi-

Scanned with OKEN Scanner

rescul din om, de a prezenta trăirile umane în totalitatea lor. Se dă o orientare realistă, antidogmatică, un cadru de interpretare materialist-dialectică a realității, o perspectivă largă contribuind la înflorirea artei. Călăuzindu-se de principiile dialecticii, ale mișcării și transformării permanente a societății și omului, arta apare ca o oglindă a climatului social-istoric, prezintă motivația și scopul unor fapte de viață pentru a contribui la realizarea imperativului categoric al epocii noastre, la formarea omului civilizației socialiste și comuniste. De aceea spiritualității noastre artistice îi este propriu umanismul revoluționar. În expunerea sa la Congresul Educației politice și Culturii socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu arată în ce constă deosebirea de esență între umanismul burghez, care cultivă individualismul și punerea pe primul plan a bunăstării personale în detrimentul bunăstării generale, și umanismul nostru revoluționar, care situează „Omul în centrul întregii preocupări și activități a societății și în același timp în stabilirea unor raporturi armonioase, organice între individ și societate". Umanismul revoluționar nu stabilește raporturi antagonice între indivizi și societate, ci concepe afirmarea plenară a personalității umane în cadrul ansamblului social. Literatura noastră socialistă excelează prin prezentarea interferențelor dintre individ și societate, nu idilic, înfrumusețînd realitatea, nu în negru, deformînd nepermis, ci în spiritul principiilor dialectice contribuind la zborul umanității spre mai multă lumină.

Arta este influențată și de dezvoltarea științei, influență ce trebuie căutată în primul rînd în sugerarea reacției intelectuale emotive a omului contemporan în fața noilor probleme pe care le ridică azi progresele științei. Tot așa cum arta autentică a altor epoci comunică reațiile omului în fața tabloului științific al lumii, tot astfel, afirmă M. Breazu,

Scanned with OKEN Scanner

„arta modernă comunică nu coordonatele cosmosului așa cum le trasează știința evoluată a vremii noastre, ci reacțiile umane față de aceste coordonate". În acest sens, arta modernă sugerează adevăruri umane în fața viziunii științifice asupra lumii, demersurile sale cognitive realizîndu-se într-o formă cu totul specifică. Pentru a pune în vibrație sensibilitatea modernă, artistul trebuie să fie un om informat cu noile date ale științelor particulare, să fie preocupat de consecințele pe care dezvoltarea științei o are asupra destinului uman.

Caracterul din ce în ce mai abstract al științei din etapa contemporană și-a pus amprenta și asupra artei, fapt care explică tendința acestuia din urmă spre intelectualizare și stilizare a formelor. Spiritualizarea, caracteristica artei moderne nu duce la devitalizare, deoarece, așa cum se exprimă Herbert Read, „odată ce ne-am dezbărat de prejudecățile noastre naturaliste, ni se dezvăluie un nou registru de emoții artistice". Caracterul abstract al științei și-a pus amprenta și asupra omului, în sensul că devine mai puțin instinctiv, mai puțin exteriorizat. Structurile științifice nasc astfel un om nou, cu o formație mai rațională, mai calculată ale cărui produse vor purta pecetea noului său mod de a fi.

Dar imaginația artistului poate fi influențată și de imaginile artei. Muzicianul cultivat, spunea Schumann, va putea studia cu profit o madonă de Rafael, iar un pictor, o simfonie de Mozart. Ba mai mult: orice actor va sluji sculptorului pentru redarea omului ce se odihnește iar operele vor fi utile personajelor vii ale actorului; pentru pictor, poemul devine imagine, muzicianul va transforma tablourile în muzică. Posibilitatea de a transpune în sunete sentimentele și emoțiile declanșate de contemplarea unui tablou, de citirea unui roman, capacitatea de a transpune în imagine un poem sau

Scanned with OKEN Scanner

un tablou, subliniază interdependența tuturor formelor artei ; sau particularitățile cîntecelor populare românești inspiră muzica cultă care reușește prin intermediul acestora să dea glas unui mesaj de majoră, inedită și tulburătoare semnificație umană. Astfel, plecînd de la doinele și cîntecele folclorice, G. Enescu a reușit în Sonata a III-a pentru pian și vioară sau în Simfonia de cameră o evocare extrem de sugestivă a plaiurilor natale.

Esențială este și ideea de inspirație a muzicii din cea universală, în afara căreia n-ar putea fi înțeleasă în rațiunile ei fundamentale. Idee incontestabil fecundă, mai ales dacă muzica din care se inspiră anunță o realitate umană palpitantă. De aceea ampla forță de generalizare artistică a artei muzicale, de exemplu, este de neconceput în afara asimilării influențelor universale. Astfel, se consideră că George Enescu a fost stimulat de Wagner, însă, după cum singur ne mărturisește, „chiar dacă noi nu scriem întotdeauna ceva în caracter specific românesc, totuși în bucățile noastre, există ceva care ne deosebește de ceilalți. De aceea nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru Oedip cuceririle muzicii contemporane".

Dar nu vom trece cu vederea că izvoarele nesecate de elemente stimulatoare ale inspirației artistice rămîn resursele sufletești umane, mișcările psihice adînci, puterea de expresie și de transfigurare a creatorului. De fapt, pulsația trăirilor subiective ne apare ca o condiție a ființării umane din care arta își extrage sursa spirituală a marilor ei zidiri. Evenimentele sufletești vizează în primul rînd actul de creație, întrucît anunță capacitatea artistului de a construi pe baza trăirilor sale sufletești în fața realității o lume imaginară, fără de care nu ar exista opera de artă. Trăirile interioare se dilată pînă la punctul creării unei realități fictive, încărcată cu semnificație filosofică, etică, politică.

Scanned with OKEN Scanner

Iar în al doilea rînd, evenimentele sufleteşti implică şi capacitatea receptorului de „transportare spiritual sufletească în lumea creată ireal de construcţia operei respective". Aceasta explică posibilitatea de a trece într-un spaţiu şi un timp imaginar fără de care nu s-ar putea pune în evidenţă însăşi valoarea operei de artă. Resursele sufleteşti umane se referă la geneza actului artistic, precum şi la istoricitatea operei de artă, la modul de integrare şi valorificare de-a lungul existenţei sale, fapt care explică, după cum sesizează Lucian Blaga, de ce opera de artă are doi autori, artistul şi interpretul.

Faptul că realitatea care a luat naştere este alcătuită din resurse subiective, închizînd aici facerea de sine a omului însuşi, explică de ce opera de artă primeşte mereu noi semnificaţii şi dimensiuni, devenind mereu alta în timp. Densitatea ideativă a operei de artă este în funcţie de structura ei, de existenţa în interior a unui timp condensat, de gradul de sensibilitate şi receptivitate a interpretului, precum şi de idealul estetic existent într-o epocă concret istorică. Numai prezenţa sensibilităţii, a unor trăiri, a unui tumult sufletesc poate să pătrundă transparenţa sau proprietatea operei de a comunica mai mult decît intenţia artistului. Receptorul, raportînd la sine însăşi opera, contribuie la înţelegerea formei originare într-o perspectivă individuală determinată. Umberto Eco, în *Opera deschisă*, afirmă că orice operă de artă are o structură închisă în raport cu actul creator care o instituie şi o structură deschisă în raport cu receptorul. Aceste laturi se află în unitate dialectică, iar predominarea absolută a uneia asupra celeilalte duce la nimicirea operei de artă. Deschiderea excesivă absolută duce la distrugerea oricărei organizări, iar închiderea totală implică o operă ermetică, neinteligibilă, care nu spune nimic. În acest context, el face distincţie între o deschidere de

Scanned with OKEN Scanner

gradul întîi, caracteristică artei clasice și o deschidere de gradul doi, în care se încadrează unele tendințe ale artei moderne. La un prim nivel, opera caracterizată prin polisemantism dă posibilitatea receptorului în timp să-i descifreze pluralitatea de sensuri și de semnificații.

Gradul doi de deschidere anunță opera care nu mai oferă imagini încheiate, ci porțiuni, cu scopul restructurării lor de către receptor. Se creează asemenea raporturi între părțile constitutive ale operei de către artist, încît se sugerează în conștiința receptorului o infinitate de raporturi interne, conform capacității acestuia de a construi în abstract. Deschiderea de gradul doi, apărută ca o reacție împotriva a tot ce este încheiat, certitudine, esență imuabilă, îl solicită pe receptor în calitate de co-autor. Într-o lume plină de relativitate și mișcare, omul nu poate fi închistat în esențe imuabile, nu mai poate fi blocat în propriile sale certitudini. I se solicită spirit de inventivitate, participare sporită la dezlegarea misterelor lumii, iar arta îi oferă posibilități semnificative de sondare a realității. Deschiderea de gradul doi presupune o creștere a semnificațiilor posibile, a informației, dar și intensificarea participării integrale a receptorului. Chemat să pătrundă în adîncimea realității el sondează nu numai zonele cele mai intime ale realității exterioare ci și ale realității de sine descoperind noi potențe creatoare.

În *Guernica* lui Picasso se prezintă elemente răsfirate, împrăștiate, corpuri sfîrtecate, cu scopul reconstituirii imaginii de către receptor. Piesa pentru pian 11 al lui Stockhausen, *Sonata a III-a pentru pian* a lui Pierre Boulez, secvența pentru flaut a lui Luciano Berio prezintă grupuri de structuri pe care interpretul le recompune chir în momentul valorificării. Receptorului i se acordă o autonomie specială de execuție, nu numai în ce privește adaptarea,

Scanned with OKEN Scanner

potrivit unei concepții și a unei adîncimi psihice, ci și în privința formei de compoziție. Teatrul lui Brecht atrage atenția asupra lumii ca obiect ce posedă informația care trebuie decodificată. În *Galilei* întîlnim o multitudine de situații la care omul trebuie să se raporteze și să aleagă singur soluția conform propriilor viziuni. Solicitarea receptorului la realizarea valorilor estetice este impusă de tendința tot mai profundă a spiritului uman spre structurile interne ale realității. Acest fapt explică pe de o parte evoluția receptorului de la poziția de interpret la cea de co-autor, cînd el trebuie să depună un efort creator aproape egal cu cel pe care-l depune artistul, iar pe de altă parte, explică intensificarea densității temporale a operei de artă, fapt care îi dă posibilitatea să devină mereu alta în timp. În legătură cu acest ultim aspect subliniem, odată cu Umberto Eco, că există o categorie de opere care sînt mereu noi în fața receptorului, întrucît oferă mereu alte imagini. Forma este construită în așa fel încît capătă o pluralitate de aspecte, vizibile în mod diferit din perspective diferite. Este cazul sculpturilor lui Gabo care ne fac să deslușim existența unor perspective mai variabile care se exclud, sau a designului care în funcție de fantezia creatoare a artistului și a interpretului este atît de intensă, încît uneori, din propria productivitate internă, fără nici un motiv exterior, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme. Alteori, faptul exterior există, dar el se încarcă și dispare sub fantezia creatoare, care îl utilizează doar ca un simplu punct de plecare sau ca pretext. Fantezia creatoare, trăirile subiective care absorb în dimensiunile lor datele realității obiective, capacitatea de transfigurare a operei de artă ca expresie a personalității artistice se anunță în concepția noastră ca tot atîtea elemente care explică independența relativă a artei față de condițiile social-istorice.

Scanned with OKEN Scanner

În această perspectivă, dacă înțelegem bine, se înscrie biografia spirituală a creatorului, care se referă nu numai la stratul conștient, ci și la cel subconștient, format din traumatisme, refulări, inhibiții, amintiri obsedante, adică tot ce poate fi încorporat în experiența personală trăită. Toate acestea intervin în mod frecvent, modelînd actul de creație artistică, ori de cîte ori se declanșează. Totodată trăirile individului se corelează cu trăirile psihice ale colectivității în care se integrează organic sau poate, mai bine zis, între ele se stabilește o dialectică complicată, în virtutea căreia evenimentele sufletești ale individului sînt prinse spontan, mai mult sau mai puțin conștient de psihologia socială a colectivității. Aceasta din urmă se formează istoric în procesul practicii sociale a omenirii, fiind legată de cele mai multe ori de aspectele vitale ale experienței. Constituită istoric, psihologia socială poartă cu sine încărcătura spirituală perenă a unei colectivități, experiența, sentimentele psihice și reprezentările sale cele mai caracteristice, fapt care ne explică de ce individul se poate forma și sub impulsul unor motivații care sînt dincolo de epoca în care trăiește. De aceea însăși creația sa artistică nu poate fi fixată exclusiv în epocă, ea fiind expresia unei experiențe multimilenare a colectivității, la care creatorul participă în mod organic. În această perspectivă, ideea infinitului ondulat, ca structură specifică spiritualității românești, care își pune amprenta asupra tuturor producțiilor culturale, ne apare plină de sugestie și merită interes și apreciere deplină. Dar, în măsura în care pierde din vedere istoricitatea structurilor spirituale și atitudinea omului sau a comunităților în raport cu înțelegerea acestora, concepția noastră se distanțează de cea a lui L. Blaga. Structurile spiritual-psihice se formează în cadrul istoriei, ceea ce presupune o condiționare complexă prin mod de producție, or-

Scanned with OKEN Scanner

ganizarea politică a societății, obiceiuri, contacte cu alte popoare. Toate aceste elemente aflate în unitate dialectică și existente într-nu anumit spațiu, influențează conștiința și psihologia socială. Fizionomia spirituală nu este expresia unei matrici stilistice irațională care se sustrage unei determinări istorice, ci a unor elemente concrete de natură materială. Acest fapt explică constituirea în timp a trăirilor morale ale poporului român, îmbogățirea sau degradarea lor în conformitate cu împrejurările social-istorice. În cadrul istoriei s-a plămădit aspirația românului spre luciditate, echilibru, realism, umor, vivacitate, care și-au pus amprenta asupra producțiilor artistice. În acest context, poezia lui Eminescu, Coșbuc, Arghezi, pictura lui Luchian și Grigorescu, muzica lui Enescu, sculptura lui Brâncuși apar ca expresia spiritului lucid, echilibrat și măsurat al sensibilității românești.

Interferența artei cu celelalte forme spirituale precum și cu celelalte elemente subliniate mai sus îi conferă artei o anumită fizionomie specifică în fiecare moment istoric și, deci, o independență față de baza economică. Dar această independență nu este totală, absolută, ci relativă, pentru că însuși conținutul acestei interacțiuni decurge din faptul că formele spirituale reflectă în ultimă instanță condițiile de viață materiale. Referindu-se la acest aspect, K. Marx sublinia că „Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează și una asupra celeilalte, precum și asupra bazei. Situația economică nu este singura cauză activă, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacțiune pe baza necesității economice, care în ultimă instanță se impune întotdeauna". [1]

---

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Opere alese, vol.* II, E.S.P.L.P., Buc., 1955, p. 552.

Scanned with OKEN Scanner

Arta se integrează organic în lanțul întreg al dezvoltării societății. Fiică a timpului ei, arta este stimulată de problematica epocii, de atmosfera de căutare a unor sensuri și valori înnoitoare specifice. În acest context înțelegem că dezvoltarea civilizației, intensificarea descoperirilor științifice și a inovațiilor tehnice, ritmul rapid de dezvoltare a întregii suprastructuri ridică și în fața artei probleme deosebite. Ea nu poate rămîne străină schimbărilor ce au loc ca urmare a mobilității vieții materiale și spirituale. Ritmicitatea tot mai intensivă acționează asupra creației în două sensuri : pe de o parte se dezvăluie tot mai mult aspecte noi ale practicii social-istorice, care necesită o nouă evaluare artistică ; pe de altă parte mobilitatea schimbă însești normele și regulile de exprimare artistică, creatorii fiind nevoiți să se ocupe necontenit de însușirea și perfecționarea mijloacelor artistice. În această perspectivă înțelegem semnificația deosebită a tezelor din documentele partidului nostru „de a se înlătura orice tendință de exclusivism și rigiditate manifestată în acest domeniu. Fiecare artist să aibă stilul său propriu, păstrîndu-și *individualitatea artistică, să manifeste* o înaltă responsabilitate pentru conținutul operelor sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului".[1]

Există evenimente de mare însemnătate socială care îl solicită pe creator, influențîndu-l direct în constituirea operei sale. Alteori, influența condițiilor social-istorice apare disimulat în opera de artă, ca urmare a acțiunii factorilor mai sus menționați.

Dar, dincolo de influența, mai mult sau mai puțin directă a condițiilor social-istorice, considerăm că ele, în ultimă instanță, își pun întotdeauna amprenta asupra modului de gîndire și de sensibilitate al artistului, indică responsabilitatea unei atitudini

[1] Nicolae Ceaușescu, *Congresul al IX-lea al P.C.R.*, Ed., politică, 1965, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

reflexive față de realitate. „Oamenii sînt producătorii ideilor, dar este vorba de oameni reali, activi, așa cum sînt determinați de o anumită dezvoltare a forțelor de producție, a relațiilor corespunzătoare acestei dezvoltări". De aceea conștiința lor nu poate fi altceva decît „existența conștientă", iar existența este procesul de producere și reproducere a vieții reale pentru satisfacerea necesităților materiale.[1]

Din condițiile social-istorice deducem nu numai ecourile filosofice, religioase dar și artistice corespunzătoare ale acestui proces. Situația economică, în ultimă instanță, determină sensul interpretărilor și atitudinilor artistice, ea nefiind altceva decît expresia artistică a sesizării sensului și semnificației vieții, și nu o transcriere cerută de acte materiale, indiferente de orice sens social. Acestea explică, de fapt, atitudinea spirituală angajată a creatorului în abordarea artistică a problemelor vieții reale.

Principala verigă sau pîrghie prin care baza economică condiționează orientarea și conținutul creației artistice este munca. În societatea socialistă, unde relațiile de proprietate comună asupra mijloacelor de producție înlătură autoînstrăinarea umană, „contribuind, după formularea lui Marx, la apropierea reală a esenței umane de către om și pentru om", munca dobîndește un nou statut. Creatorul devenit posesorul acestor mijloace de producție realizează legătura organică dintre scopul conștient pe care și-l propune în actul creației și mijloacele care le utilizează pentru atingerea acestui scop. Astfel, din mijloc pentru înfăptuirea unor scopuri ce-i sînt străine, el devine subiect activ capabil el însuși să construiască proiecte, să legitimeze scopuri. Creatorul este legat organic de produsul muncii sale, care-i aparține lui în virtutea statutului său de pro-

[1] K. Marx, Fr. Engels, V. I. Lenin, *Despre literatură și artă*, Biblioteca pentru toți, 1974, Ed. „Minerva", București.

Scanned with OKEN Scanner

prietar și producător. Actul de creație artistică apare ca realizare a scopurilor, țelurilor, proiectelor sale proprii, autorul exprimîndu-și de fapt propria sa personalitate. Creatorul, prin munca sa, se construiește ca om, adică ca ființă care-și înfăptuiește scopurile fixate de el și nu cele impuse. Actul de creație este aici nu deposedarea omului de produsul muncii sale ca în condițiile capitalului, ci ființare umană și posesiune asupra produselor artistice.

În condițiile proprietății comune asupra mijloacelor de producție, care creează baza eliberării omului de exploatare, scopurile și idealurile individualităților coincid cu cele ale societății din care fac parte. Artistul va putea să se exprime mai profund, să descopere modele inegalabile de gîndire și de sensibilitate în măsura în care el se regăsește în dimensiunile umane ale societății timpului său, în ansamblul raporturilor sale cu lumea. Întărirea conștiinței de sine este direct proporțională cu înrădăcinarea ei în imanența realității obiective. În măsura în care existența umană va fi din ce în ce mai adecvată esenței, credem că esența însăși va cunoaște, după cum se exprimă Al. Tănase, un proces de îmbogățire, de amplificare și adîncire a ceea ce poate și trebuie să constituie marca specifică, noblețea spirituală a omului.[1] De aceea legătura dintre ființare și autoinformare se înfăptuiește numai prin înlăturarea exploatării și înstrăinării, prin descătușarea relațiilor sociale și inter-umane de exploatare, asuprire și aservire. În condițiile societății socialiste, în care economicul nu mai este zonă a înstrăinării umane și baza oricărei alienări, creatorul este legat nu numai de produsul muncii ci și de însuși actul muncii sale. Teza trebuie înțeleasă în sensul că el își propune nu numai scopurile ci și metodele de

[1] Al. Tănase. *Dialoguri despre umanism*, Ed. „Albatros", 1976, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

acțiune, fapt care explică de ce actul de creație este izvor permanent de bucurie, satisfacție spirituală și „izvorul oricărei avuții".

Actul de creație, ca parte superioară a muncii, se constituie ca moment definitoriu în procesul realizării vieții unitare a omului. Noul statut al muncii determină în socialism un nou model uman ; în concordanță cu acest model uman, arta își redobîndește înțelesul social-uman de adîncime și autenticitate contribuind, cu o forță sporită, la înălțarea sufletului, la orientarea lui spre lumină, demnitate și adevăr. Prin aceasta, munca, privită îndeosebi în conținutul ei creator, înnoitor, asigură un nou salt ontologic al omului de la ceea ce este la ceea ce trebuie să fie prin ridicarea sa de la real la ideal sau prin implantarea idealului în real. În acest context trebuie să înțelegem teza că „formarea omului nou trebuie să pornească de la adevărul binecunoscut după care munca, activitatea socială constituie factorul determinant în formarea conștiinței socialiste, în educarea morală și politică a maselor... Ea trebuie înțeleasă ca o necesitate, ca o îndatorire de onoare a fiecărui cetățean și totodată ca principalul mijloc de afirmare a personalității umane, a forței creatoare a fiecărui cetățean". [1]

Arta ca parte inseparabilă a muncii se leagă de necesitățile omului total, iar ca moment superior al muncii, produce noi trebuințe : nevoia de a se elibera și de a se obiectiva ca ființă demiurgică, nevoia permanentă a spiritului de a se crea pe sine ca obiect și ca scop în sine.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Congresul Educației politice și al culturii socialiste*, Ed. politică, Buc. 1976., p 40

Scanned with OKEN Scanner

TEORIA ACȚIUNII ȘI UNELE ASPECTE ALE LIBERTĂȚII ȘI RESPONSABILITĂȚII ÎN ARTĂ

Partidul Comunist Român, forța conducătoare a societății noastre socialiste, îmbină în permanență preocupările pentru dezvoltarea bazei tehnico-materiale cu activitatea de educație socialistă a maselor largi, pentru formarea omului nou. Atenția deosebită acordată de partid activității ideologico-educative pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului și-a găsit o nouă și strălucită expresie în Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste în domeniul muncii ideologice, politice și cultural educative.

Programul de măsuri, autentic plan strategic pe termen lung, purtînd pecetea personalității și gîndirii creatoare a secretarului general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, dezbătut și aprobat de Plenara din 2, 3 noiembrie 1976 a C.C. al partidului îndeplinește rolul unui instrument eficient în opera de transformare a tuturor membrilor societății noastre în oameni înaintați, hotărîți să-și dedice întreaga activitate marilor idealuri ale comunismului. Totodată, publicarea Programului, constituie un prilej de bilanț, de apreciere a rezultatelor, de analiză lucidă a *eficienței* acțiunilor întreprinse pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste în domeniul muncii ideologico-politice și cultural-educative.

Scanned with OKEN Scanner

„Scopul principal al măsurilor cuprinse în acest program, care încorporează și propunerile făcute de oamenii muncii în cadrul dezbaterilor prilejuite de Congresul educației politice și al culturii socialiste, se arată în preambulul Programului, este intensificarea activității de dezvoltare a conștiinței socialiste și de formare a omului nou, stimularea participării creatoare a tuturor oamenilor muncii — români, maghiari, germani și de alte naționalități — la viața ideologică, politică și culturală, pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltată". [1]

În strategia pe termen lung, cum pe drept cuvînt este socotit Programul ideologic al partidului, un rol deosebit, de mare importanță și de copleșitoare răspundere revine artei. Creatorii de artă sînt chemați să contribuie, prin opera și activitatea lor la „înrădăcinarea frumoaselor arte în popor pentru ca acestea să devină parte integrantă în educațiunea lui", după expresia vizionară a marelui Eminescu.

În lumina obiectivelor actuale ale societății noastre, principalele sarcini ale creatorilor de artă ni se par a fi următoarele : a) în primul rînd *apropierea maximă* a creației de masele cărora arta le este destinată, apropiere care să ducă nu numai la inteligibilitatea mesajului ci și la identificarea acestuia cu însăși viața, cu preocupările, eforturile și aspirațiile oamenilor muncii, ceea ce înseamnă implicit o mai mare forță de transfigurare emoțională ; b) în al doilea rînd, *sporirea eficienței sociale* a operelor de artă, a capacității acestora de a acționa asupra conștiințelor, de a surprinde pulsul fierbinte al luptei pentru nou, pentru frumusețe și dreptate, pentru echitate și justiție.

Considerăm că problema libertății și responsabilității creatorului de artă trebuie cercetată avînd

[1] *Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al Partidului și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste*, Scînteia, 19 sept. 1976.

Scanned with OKEN Scanner

în vedere corelația strînsă a celor două sarcini amintite mai sus.

Necesitatea apropierii maxime a creației de mase reprezintă, de fapt, o concretizare a tezei mai generale potrivit căreia arta este expresia unei realități social-umane, teză ce decurge din însăși dialectica unor categorii ale determinismului : cauză-condiție, necesitate-libertate.

Filosofia marxistă oferă cel mai ferm teren pentru formularea principiilor determinismului social, pentru aplicarea lor specifică la înțelegerea operei de artă, pornind de la un model determinat al producției spirituale în general. Sub aspect metodologic filosofia marxistă pune accent pe social, dar nu în sensul subordonării celorlalte instanțe — antropologice, psihologice, estetice etc., ci ținînd seama de dublul rol al socialului ca factor de mediere și solidarizare a acestora și, în consecință, de matrice și izvor al semnificației globale a operei de artă ca un întreg coerent, integrat. Cu alte cuvinte socialitatea operei de artă nu este doar un fundal sau un factor exterior ci o determinare de esență, interioară și intrinsecă oricărei arte autentice. [1]

Cuplul categorial cauză-condiție nu acoperă decît o parte a modelului oferit de teoria marxistă a determinismului și anume aceea a necesității. Întrucît însă în societate este vorba întotdeauna de acțiunea unor agenți conștienți, realizarea determinării sociale a operei trebuie privită și ca rezultat al relației dintre necesitate și libertate. Deoarece arta are o pregnantă dimensiune *gnoseologică și praxiologică, problema libertății și responsabilității creatorului poate fi analizată în termenii teoriei acțiunii.*

După cum se știe, acțiunea este definită ca relație transformatoare între agent și obiect prin in-

[1] Grigore Smeu, *Relația social-autonom în artă*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București. 1976.

Scanned with OKEN Scanner

termediul căreia agentul își adecvează sieși obiectul, îl transformă din obiect în sine, în obiect pentru sine. Acțiunea umană este o *relație conștientă* care presupune raționalitate, volitivitate, intenționalitate, *mediată de* proiecția cognitivă-explicativă și previzională — și de un *demers teleologic* — al agentului cu obiectul acțiunii. [1]

Agentul reprezintă termenul central al oricărei acțiuni. El poate fi colectiv sau individual. În ambele cazuri agentul înmagazinează experiența teoretică și practică a unei comunități, ceea ce face ca *scopul acțiunii să fie întotdeauna social.* Este astfel estompat sau chiar eliminat caracterul pur subiectiv al țelurilor unor acțiuni. Atunci cînd agenții individuali își fixează totuși scopuri pur subiective care contravin scopurilor colectivității, acțiunea lor nu are eficiență sau are una negativă.

În cazul artei, al *acțiunii artistice,* agentul poate fi atît *creatorul* de artă (individual sau colectiv) cît și *receptorul* (individual sau colectiv).

Trebuie să facem însă o distincție între acțiunea artistică a creatorului (în care se efectuează trecerea de la subiect la obiect și are ca rezultat concret obiectul artistic, o transformare în *ordinea obiectivă a umanului* și un *plus de valoare* în *ordinea culturii obiective)* și acțiunea artistică a receptorului, în care are loc trecerea de la obiect la subiect, se produce o transformare în *ordinea subiectivă* a umanului, un plus de valoare și spiritualizare în *planul sensibilității și al culturii subiective.*

Obiectul acțiunii artistice este realitatea obiectivă sau subiectivă pe care artistul o transfigurează, întrupînd-o într-o operă de artă (în cazul creatorului) și opera de artă intrată în relație cu sensibilitatea și rațiunea destinatarului (în cazul receptorului).

---

[1] Ion Tudosescu : *Structura acțiunii sociale,* Editura politică, București, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

În primul caz, are loc un proces de umanizare a realului, de obiectivare a subiectului și de subiectivare a obiectului. Trebuie distins aici între *obiectul acțiunii* creatoare și *obiectul transformat*. Obiectul acțiunii este segmentul de realitate trecut prin filtrul subiectivității creatorului. Obiectul transformat este opera de artă finită, avînd un anumit grad de organizare estetică.

Obiectul acțiunii artistice nu-și încheie însă destinul odată cu ipostaza de obiect transformat, de operă de artă. El intră în relație cu destinatarul operei care, în funcție de gradul mai mare sau mai mic de deschidere a operei, dar și de gustul și idealul estetic al receptorului, este redimensionat, se transformă din posibilitate în realitate artistică.

Așadar, obiectul final al acțiunii artistice este rezultatul conjugat al acțiunii creatoare și a celei receptoare.

Orice teorie a acțiunii, inclusiv a celei artistice operează, pe lîngă noțiunile de *agent*, *acțiune* și *obiect al acțiunii*, cu acelea de *decizie*, *responsabilitate*, *libertate*.

Decizia este alegerea liberă între două sau mai multe stări posibile, fiind legată sub acest aspect de fenomenul de voință. Aceasta a dus la concluzia că alegerea și odată cu ea decizia, ar fi un act arbitrar. În realitate, în chiar actul alegerii libere, voința este limitată și determinată. În spatele actului de voință stau anumiți factori, anumite valori. Libertatea noastră în posibilitatea de a alege este limitată de necesitatea de alegere ; dar, în necesitatea alegerii, există absența constrîngerii în limitele posibilității de alegere. [1]

Alegerea depinde, după I. Mothes, de patru categorii de factori : a) *universul determinat*, adică an-

---

[1] Augustin Basare-Liberty : *Responsability and decision. Akten des XIV internationalen Kongresses für Philosophie*, Bard, I, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

samblul factorilor bine definiți și stăpîniți de agent; b) *universul aleator*, adică factorii întîmplători, dar previzibili în mare măsură; c) *universul incert* reprezentat de ansamblul factorilor care nu pot fi prevăzuți; d) *universul ostil* — ansamblul factorilor care se opun acțiunii, dar care pot fi controlați cu mijloace date. [1]

Factorii enumerați mai sus pot fi luați în considerare atunci cînd analizăm decizia unui individ de a se consacra activității creatoare, creatorul însuși trebuie să aibă în vedere o complexitate de factori atunci cînd decide să se dedice activității creatoare. In fapt, decizia unui agent de a deveni creator de artă este o variabilă liberă. Creatorul poate alege punînd în cumpănă mai multe posibilități. Decizia implică informație și cunoaștere — a propriilor posibilități, a talentului, a necesităților sociale, dar și perspicacitate și intuiție. În acest sens, Gurvitch definește decizia ca pe una din treptele libertății umane, „libertatea eroică în care agenții colectivi sau individuali (cel mai adesea amîndoi deodată) joacă totul pe tot, (...) în decizie sînt sesizate cel mai net existența specifică și vocația particulară a Eu-lui, (...) a grupurilor, a claselor, a societății întregi". Totodată el avertizează asupra nevoii de cumpătare și chibzuință căci „slăbiciunile inerente acestei trepte a libertății umane (decizia) rezidă în riscul sacrificiului inutil, în pericolul de precipitare, în posibilitatea de degenerare a fermității în încăpățînare". [2]

Dincolo de unele exagerări, afirmațiile lui Gurvitch cuprind adevăruri valabile și pentru acțiunea artistică, pentru activitatea creatoare. Într-adevăr,

---

[1] Jean Mothes — *Prévision et décision statistiques dans l'entreprise*, Deuxième édition, Dunod, Paris, 1968, p. 1.

[2] Georges Gurvitch — *Déterminismes sociaux et la liberté humaine. Deuxième édition*, P.U.F., Paris, 1963, pp. 101-102.

Scanned with OKEN Scanner

decizia, în acest caz, presupune sesizarea „existenței specifice" și a „vocației particulare" a eu-lui, renunțarea, în lipsa talentului, la „sacrificiul inutil", eliminarea „pericolului de precipitare (vezi graba cu care unii scriitori, mai ales tineri, vor să-și publice lucrări de multe ori nefinisate) dar și a „posibilității de degenerare a fermității în încăpățînare" (se întîlnesc cazuri în care împotriva oricăror evidențe privind absența talentului, unii continuă să producă lucrări lipsite de valoare).

Artistul este liber în punctul de plecare : liber să aleagă dintre multiplele activități pe care ar putea să le desfășoare în societate tocmai activitatea de creație artistică, iar dintre diversele domenii ale creației artistice, un anume domeniu. Pentru ca decizia să aibă eficiență, agentul care decide, în cazul nostru artistul, creatorul, trebuie să posede o serie de calități dintre care amintim :

— cunoașterea situației reale a domeniului respectiv (creația artistică în genere sau o ramură a ei) ; cunoașterea necesităților celor mai urgente și cuprinzătoare ale domeniului respectiv, într-o epocă dată. În acest sens, Secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta în Expunerea la Congresul educației politice și al culturii socialiste că „avem nevoie de o literatură și o artă care să redea cît mai colorat și cît mai divers din punct de vedere artistic realitatea contemporană, viața constructorilor socialismului, succesele și bucuriile lor, greutățile și lipsurile existente, mentalitățile înapoiate și viciile condamnabile ale unor oameni". [1] ;

— cel care decide trebuie să fie neapărat un bun specialist, un profesionist al domeniului respectiv

---

[1] Nicolae Ceaușescu — *Expunere la Congresul educației politice și al culturii socialiste*, Editura politică, București, 1976. p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

și un profund cunoscător al problemelor mari ale vieții sociale în ansamblu ;

— cel care decide trebuie să fie capabil să-și aleagă căile și mijloacele cele mai prielnice pentru realizarea scopului propus ;

— în sfîrșit, cel care decide, trebuie să aibă capacitatea de a prevedea rezultatul, modul în care acest rezultat — opera de artă — va fi primit și apreciat de către societate. Cu alte cuvinte, creatorul trebuie să fie în stare să prevadă consecințele sociale mai apropiate sau mai îndepărtate ale acțiunii sale. Aceasta presupune vedere de ansamblu și în perspectivă, concepție generală despre lume fermă, viguroasă, științifică, opțiuni politice clare, vaste cunoștințe în domeniul respectiv dar și în perspectivă, bogată experiență de viață etc.

În lumina ideilor analizate mai sus apare evident faptul că artistul poartă o dublă responsabilitate : pentru actul alegerii, pentru decizia de a se consacra activității creatoare, dar și pentru rezultatele activității sale. Resposabilitatea a fost tratată îndeosebi în perspectivă subiectivă, individuală și preponderent morală. De fapt, responsabilitatea nu este numai un fenomen moral, ci reprezintă o dimensiune a omului derivată din întreaga activitate pe care o desfășoară. Acțiunile umane au drept cadru concret legitatea obiectivă, dar și totalitatea sistemelor de norme existente la un moment dat (care în socialism sînt expresia legității obiective). În raport cu aceste două feluri de condiții, acțiunea se manifestă sub trei categorii de stări : *necesități* sau *obligații*, *imposibilități* sau *interdicții* și *posibilități* sau *permisiuni*. [1]

Primele două reprezintă elemente peste care nu se poate trece. Activitatea de creație artistică se

[1] M. Florea — *Decizie și responsabilitate*, în vol. ***Existență, cunoaștere, acțiune***, Editura științifică, București, 1971, p. 326-327.

Scanned with OKEN Scanner

supune și ea acestor categorii. Se poate vorbi astfel despre *necesitatea*, deci *obligativitatea* creatorului de a făuri opere care să exprime năzuințele și aspirațiile poporului, dar și despre *imposibilitatea* deci *interdicția* ca societatea socialistă să accepte opere ostile socialismului, care denaturează viața poporului, ponegresc realizările noii orînduiri. Iată, în sensul celor spuse mai sus, două aprecieri semnificative din Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Congresul educației politice și culturii socialiste: „Oamenii muncii au nevoie de o artă cu adevărat revoluționară, care să redea în mod veridic și obiectiv realitatea, care să fie pătrunsă de un puternic suflu mobilizator, militînd cu pasiune pentru perfecționarea societății și a omului". „Dar nu ne trebuie nici o artă care să nege realitățile, să le deformeze, prezentîndu-le în negru, înfățișînd în culori cenușii viața și munca eroică a poporului nostru". [1]

Domeniul *posibilităților* sau al *permisiunilor* reprezintă spațiul liber al alegerii. Creatorii sînt liberi să aleagă dintre diferitele domenii ale creației artistice pe acelea care corespund mai bine talentului lor. Ei pot opta pentru un limbaj sau altul și au, de asemenea, posibilitatea de a apela la un anumit stil, la o anumită manieră de creație: „Militînd pentru o artă angajată, situată ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunțat și se pronunță pentru o largă diversitate de stiluri și maniere artistice". [2]

Responsabilitatea, inclusiv aceea a artistului creator, nu este un fenomen strict moral și cu atît mai mult unul subiectiv. Societatea transmite individului reprezentări despre responsabilitate care de-

---

[1] Nicolae Ceaușescu — *Expunere prezentată la Congresul educației politice și al culturii socialiste*, Editura politică, Buc., 1976, p. 58.

[2] Nicolae Ceaușescu — *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. 3, Editura politică, 1969, p. 675.

Scanned with OKEN Scanner

păşesc, de cele mai multe ori, domeniul moralei, vizînd fenomene care ţin de sfera dreptului, politicului etc. Actul creaţiei artistice este un act politic, responsabilitatea creatorului este în acelaşi timp o responsabilitate politică deoarece a fi creator al timpului tău înseamnă a fi responsabil şi curajos, a fi artist dar şi luptător, a avea o acută conştiinţă politică, a şti să acţionezi, prin fapte de artă dar şi prin atitudini civice, politice şi morale, în vederea înfăptuirii străvechiului vis al omenirii — deplina şi nestingherita realizare de sine, eliberarea capacităţii creatoare care-i asigură omului plenitudinea dezvoltării sale spirituale şi trecerea din „imperiul necesităţii în imperiul libertăţii".

Agentul poate alege între o cale de acţiune legală şi una ilegală, morală sau imorală, posibilă sau imposibilă, eficientă sau mai puţin eficientă. Întrucît alege, avînd la îndemînă mai multe posibilităţi, el este responsabil pentru alegerea făcută, pentru consecinţele şi eficienţa acţiunii întreprinse.

Responsabilitatea este autoangajarea conştientă şi voită într-o acţiune pe baza alegerii din mai multe alternative. Ea vizează deci, ca urmare a alegerii şi rezultatul acţiunii. Responsabilitatea este deci un derivat al libertăţii de alegere. Ea cere individului angrenat în activitate socială să înţeleagă sensul şi perspectivele acţiunilor la care participă şi să decidă singur asupra oportunităţii sau inoportunităţii participării.

Responsabilitatea este un atribut universal care nu este legată numai şi în primul rînd de soarta indivizilor sau de aprecierile lor subiective ci şi de soarta omenirii, a maselor, de interesele generale ale societăţii. Fiind un atribut al tuturor, responsabilitatea nu este însă distribuită uniform tuturor indivizilor. Există o ierarhie obiectivă a distribuirii responsabilităţii şi în acest sens o responsabilitate deosebită revine creatorilor de artă. Această sporită

Scanned with OKEN Scanner

responsabilitate a creatorilor de artă este determinată între altele de sarcinile tot mai complexe care stau în fața frontului nostru ideologic în această nouă etapă a dezvoltării conștiinței socialiste a maselor, a formării omului nou.

Creația artistică este angajată direct în procesul realizării „celei mai importante îndatoriri a partidului nostru", „ridicarea, odată cu creșterea bunăstării materiale, a nivelului de cunoștințe a maselor populare pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și cunoașterii umane, educarea întregului popor în spiritul măreților idealuri ale socialismului și comunismului". [1] Omul de artă este chemat să acționeze consecvent, cu pasiune, competență și talent pentru formarea omului nou, pentru transformarea societății în sensul progresului istoric. De aici decurge marea responsabilitate a creatorului de artă, indiferent de domeniul creației în care este implicat. Responsabilitate care echivalează cu angajarea socială a artistului.

După cum se știe, angajarea, în sens restrîns, este o caracteristică a artei dintotdeauna. În orînduirile presocialiste angajarea artistului satisfăcea însă gusturile ideatico-ilustrative ale unor persoane sau comunități restrînse. Astfel, în Renaștere, artiștii executau comenzile papalității, ale cercurilor conducătoare eclesiastice sau laice ale societății, iar mai tîrziu pe acelea ale unor bresle meșteșugărești. Mecenatul, de pildă, a putut servi în anumite perioade istorice și ca o modalitate de stimulare a creației artistice, dar și ca un mijloc de subordonare a acesteia, unor imperative ideologice-morale, filosofice, estetice ale clasei dominante.

---

[1] Nicolae Ceaușescu — *Cuvîntare la încheierea lucrărilor Congresului educației politice și al culturii socialiste*, în vol. Expunere prezentată la Congresul educației politice și culturii socialiste, Editura politică, București, 1976, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

În socialism angajarea are un alt conținut și un sens mult mai larg. Ea echivalează cu participarea, împreună cu întregul popor, la edificarea omului de tip nou, cu o conștiință înaintată, la reconstrucția spirituală a universului uman. Fără a ignora mijloacele specifice ale artei, avînd în vedere marea ei capacitate de influențare, artistul este implicat astăzi profund și concret, în procesul complex de construire a noii orînduiri. El nu este, nu trebuie să fie un angajat ocazional ; angajarea lui nu poate fi funcționărească sau dictată de anumite condiții de conjunctură.

Angajarea este o stare permanentă, implicînd întreaga ființă moral politică a omului de artă. Este o angajare responsabilă care dinamizează întreaga structură afectivă și intelectuală a creatorului, activizîndu-i energiile spirituale latente și antrenîndu-l într-o stimulatoare competiție valorică. Este o angajare profund partinică, deoarece artiștii, după expresia lui G. Călinescu, „nu trebuie să fie alături de partid ci în partid".

Am analizat, în cele de mai sus, unele aspecte ale libertății și responsabilității (sinonimă cu angajarea) creatorului de artă, folosind concepte, teze și principii ale teoriei marxiste a acțiunii, considerîndu-l pe creator *agent activ*, iar realitatea obiectivă sau subiectivă, supusă travaliului artistic, transfigurată în opera de arăt — *obiect al acțiunii artistice*.

Dar, așa cum s-a mai afirmat, obiectul acțiunii artistice nu-și încheie destinul odată cu întruparea lui într-o operă de artă. Dimpotrivă, el își începe adevărata viață numai atunci cînd intră în relație cu destinatarul operei, cu receptorul de artă.

Folosind, în continuare, aparatul conceptual al teoriei acțiunii, vom arăta că *obiectul acțiunii* este opera de artă, cu un grad mai mare sau mai mic de realizare artistică, cu un coeficient mai mare sau

Scanned with OKEN Scanner

mai mic de deschidere. *Agentul* este receptorul individual cu bagajul său de cultură, cu gustul şi idealul său artistic. *Acţiunea* este relaţia care se stabileşte între receptor, agentul activ, individual sau colectiv şi lumea operelor de artă.

Şi în acest caz problema deciziei reprezintă o alegere liberă între mai multe posibilităţi în sensul că receptorul poate să aleagă din multitudinea genurilor şi a operelor de artă, un anumit domeniu sau o anumită operă. Desigur, el nu are posibilitatea, pe care creatorul o are, de a alege între ipostaza de receptor de artă şi aceea de non-receptor. Cu sau fără voia lor, toţi indivizii ajunşi la un anumit grad de maturizare biologică şi socială devin, într-un fel sau altul, receptori de artă. Cîmpul liber al alegerii constă în putinţa de a opta pentru un anumit gen de artă. Şi, am adăuga, pentru un anumit nivel de maturizare artistică. Afirmăm deci că receptorul este liber să aleagă între a se mulţumi cu un contact sporadic, cu o receptare superficială a lumii miraculoase a operelor de artă şi efortul conştient, permanent, susţinut de a-şi forma şi perfecţiona gustul şi idealul artistic. Aici intervine, după părerea noastră, marea responsabilitate a receptorului de artă.

Responsabilitatea şi angajarea conştientă sînt atribute atît ale creatorului, cît şi ale receptorului de artă. Dar aşa cum afirmam anterior, responsabilitatea nu este egal distribuită tuturor membrilor societăţii. Fără să diminuăm responsabilitatea receptorilor, trebuie să considerăm că responsabilitatea creatorilor este mult mai mare. Avem în vedere faptul că gustul şi idealul artistic al receptorului depind de eforturile acestuia, dar, într-o măsură foarte mare, ele depind de nivelul realizării artistice a operelor cu care receptorul vine în contact. Accesibilitatea a fost şi mai este, din păcate, înţeleasă de către unii creatori într-un chip simplist,

Scanned with OKEN Scanner

vulgarizator : în sensul elaborării unor creații facile care să satisfacă gustul îndoielnic al unor spectatori cu un nivel scăzut de receptivitate artistică. Mai ales în cazul unor domenii artistice, ca muzica și cinematografia, există permanent pericolul înlocuirii criteriilor artistice și educative cu criteriul rentabilității bănești neglijînd eficiența socială și cultural-educativă al oricărui act artistic.

Pe de altă parte, nonaccesibilitatea unor creații este explicată prin capacitatea redusă a receptorilor de a sesiza sensurile profunde ascunse în aceste creații. Accesibilitatea unor asemenea creații ar fi în exclusivitate o chestiune a viitorului, și deloc a prezentului.

În realitate, accesibilitatea se poate obține prin eforturile conjugate ale creatorilor și ale receptorilor ; ale *creatorilor*, în sensul necesității de a făuri opere de înaltă împlinire artistică, care să se inspire din viață, din realitate, să exprime marile aspirații și năzuințe ale oamenilor ; *ale receptorilor* în sensul necesității efortului permanent al autoperfecționării, de modelare a gustului și idealului artistic.

Acțiunea artistică, eficiența sa în cazul relației active dintre opera de artă și receptor depinde atît de obiectul acțiunii — gradul de realizare artistică a operei —, cît și de subiectul ei, de agent — de sensibilitatea și gîndirea artistică a acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ALE CREAȚIEI ÎN ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ

A. Știința și arta constituie forme principale ale conștiinței sociale și totodată forme fundamentale ale culturii umane. Ca urmare, ele se înscriu atît pe linia creației valorice, cît și pe linia interacțiunii cu ideologia epocilor istorice. Înțelegerea științifică a culturii ca un ansamblu dinamic de valori, structurat de modalități specifice ale creației nu este posibilă decît pe terenul determinismului social-istoric, care, subliniind autonomia relativă a culturii, critică în același timp teoriile autonomiste și psihologiste. Pornind de la sistemul formelor fundamentale ale culturii, trebuie să luăm însă în considerare ansamblul formelor conștiinței sociale în care se reflectă existența socială și se constituie contextul veritabil al unei conștiințe culturale.

Fără îndoială, cultura nu se reduce la conștiința socială și nici formele culturii la cele ale conștiinței sociale. Aceasta întrucît cultura reprezintă o ordine obiectivă : bunurile în care s-a împlinit, așa cum spunea neokantianul Rickert, o ordine valorică. Numai în felul acesta poate acționa o conștiință culturală valorizatoare. Nu e mai puțin adevărat însă că formele culturii nu pot fi înțelese în sensurile majore decît în strînsă legătură cu formele conștiinței sociale. Morala, știința, arta, filosofia, religia pot fi privite, deci, atît ca forme fundamentale ale culturii (întrucît realizează o ordine valorică, omul se afirmă în ele în forma unor creații durabile), cît și ca forme ale conștiinței sociale. În ambele cazuri

Scanned with OKEN Scanner

este valabilă teza lui Marx după care „nu conștiința determină viața, ci viața determină conștiința“.[1]

Punctul de plecare al unei dezbateri despre formele culturii trebuie să-l constituie, credem, analiza întreprinsă de Marx asupra procesului muncii și valorificării mediului înconjurător. În fond, apariția creativității și a rezultatelor ei în formele culturii umane este condiționată în orice împrejurare de mutațiile calitative ce survin în procesul muncii, care „este în primul rînd un proces între om și natură, un proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin propria sa activitate schimbul de substanță dintre el și natură... Acționînd astfel asupra naturii exterioare transformînd-o, el transformă totodată propria sa natură“.[2] Omul angajat în procesul muncii este omul concret, „individul real, viu“ și „ființă generică“, cum spunea Marx, este în același timp o realitate individuală și socială.

Pe aceste temeiuri, Marx a elaborat o concepție materialistă nu numai asupra istoriei, ci și asupra omului și culturii. În esență, omul ca ființă socială este cel care creează, pornind de la premise obiective, și lumea istorică și cultura. Omul este supus el însuși unui proces de transformare, prin care se înfăptuiește treptat umanismul, se afirmă omul însuși, creatorul tuturor valorilor, ca o valoare. De aceea, spunea Marx, „omul este ființa supremă pentru om“.[3] În „Ideologia germană“, Marx și Engels arătau că „diferitele domenii ale ideologiei moralei, artei, religiei — nu au o istorie proprie, că ele au o istorie numai în măsura în care... oamenii, dez-

---

[1] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, în: K. Marx—Fr. Engels, *Opere*, vol. 13, Editura politică, București, 1962, p. 8.

[2] K. Marx, *Capitalul*, vol. I, în K. Marx—Fr. Engels, *Opere*, vol. 23, Editura politică, București, 1966, p. 190.

[3] K. Marx—Fr. Engels, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 421.

Scanned with OKEN Scanner

voltînd producția lor materială, modifică odată cu aceasta realitatea lor, gîndirea lor și produsele gîndirii lor". [1]

Omul este astfel o ființă creatoare; munca și creația îl definesc și-l realizează. De fapt, trebuie să facem distincție între muncă ca simplu travaliu și creația de bunuri materiale și spirituale, creația culturală. În același timp, în procesul creației disociem între sensul activ și cel pasiv, între *„acțiunea de a produce* și *produsul finit*, propriu-zis, al acestei acțiuni. Căci «creația» înseamnă atît *operația creatoare* (concepție, invenție, elaborare, realizare, «geneză», cît și *produs al creației* (invenție științifică, operă artistică etc.), *actul de a face* și *rezultatul acestui act*". [2]

În afară de aceasta, trebuie să facem o distincție între creația ca atare și conștiința umană valorizatoare, între produsul creației și aprecierea lui, care, inevitabil, capătă valențe ideologice specifice, pune produsul creației în corelație cu atitudinile umane și, implicit, cu interesele morale și materiale ale grupurilor, claselor și colectivităților umane. În acest context, al disocierii dintre bunurile culturale obiective și raportarea oamenilor la ele intervine impactul ideologicului, o anumită inserție a lui în mesajul pe care îl transmite un anumit produs al creației. Aceasta, întrucît creația nu se efectuează în sine și nici de dragul creației, ci se realizează numai pornind de la anumite premise și necesități materiale și ideologice, este o creație a oamenilor pentru oameni. Astfel, orice creație are un scop, îndeplinește un proiect, o intenționalitate care aparține creatorului. Creația ca trecere de la ideal la

---

[1] K. Marx—Fr. Engels, *Opere*, vol. 3, Editura politică, București, 1958, p. 29.

[2] A. Marino, *Procesul creației*, în vol.: *Creație și ideație*, Editura „Minerva", 1971, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

real, transformă sensul posibil într-un real, cu o funcție efectivă a produsului realizat.

Prima explicație științifică despre creație a fost făurită de teoria lui Marx despre om ca ființă socială. Modelul „*omului total*" elaborat de el, înțelegerea unității dintre creație și valorizare a condus atît la depășirea autonomismului cultural și a explicațiilor psihologizante, cît și la dezvăluirea așa-numitului „mister" al creației, analizînd premisele istorice, materiale, faptice ale creației, contextul real în care o personalitate poate deveni creativă.

Oricum, ideea creației *ex nihilo* a fost infirmată, creația culturală umană fiind integrată în procesul mai complex, obiectiv al muncii creatoare de valori. Așa numitul „demiurg" este în fond omul însuși, înzestrat cu capacitățile sale naturale, cu talentele și geniul său, dar mult amplificat de acțiunea de transformare a naturii înconjurătoare și a naturii umane însăși.

În lumina filosofiei marxiste a culturii, creația este un proces specific uman, ceea ce exclude *de plano* orice creaționism, fără să alunece însă, așa cum s-a spus uneori, spre *determinismul economic*. Pe de altă parte, concepția materialist-dialectică asupra creației păstrează ideea de model sau de ideal al creației, analizînd însă riguros determinarea social-istorică complexă a acestuia. În acest sens s-a și vorbit despre distincția dintre meșteșug, artizanat, în creație și creatorul autentic. „Creația produce unicate... Obiectivele au o destinație utilă, determinate exclusiv de necesități și scopuri funcționale. Creațiile își pun și rezolvă cu prioritate probleme de construcție, care transformă proiectul, mijlocul și execuția în propriul lor scop, devenind preocupare autotelică, de calitate intrinsecă". [1]

Fundamentul social-obiectiv și, în același timp, cadrul firesc al desfășurării creației culturale îl

[1] A. Marino, *op. cit.*, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

constituie practica socială și, în primul rînd, activitatea de muncă. Omul este acela care creează valorile și totodată se depășește pe sine, prin valori, creația sa culturală fiind aceea care îl angajează pe o dimensiune nouă față de aceea simplu existențială, pe dimensiunea valorică. „Prin urmare, creația nu este doar un atribut al activității ideologico-spirituale, ci al *întregii* activități umane. Activitatea productivă, ca și cea social-politică, nu reprezintă doar o *condiție externă* sau un *cadru exterior* al actului creator de cultură, ci o *determinare internă* a acestuia". [1]

În spiritul materialismului istoric, remarcăm că nu există opoziție între necesitate și valoare, între necesitate și creație umană liberă, necesitatea și libertatea se armonizează în cadrul activității umane creatoare istorice-concrete. Între necesitate și valoare se află un raport dialectic, de întrepătrundere. „Analiza genezei valorilor ne dezvăluie faptul că în orice valoare există o dublă rădăcină : a necesității istorice și a necesității subiective" ; „valoarea răsare neașteptat acolo unde ni s-a părut că am atins hotarul nudei existențe sau am trăit pînă la capăt sentimentul unui determinism arid și lipsit de orice răsplată". [2] Așa cum am mai subliniat, *activitatea de creație* îl particularizează pe om în contextul necesității naturale și sociale, îi dă posibilitatea cunoașterii, înțelegerii și transformării lumii, a înțelegerii rolului său. „Materialismul dialectic și istoric — scrie tovarășul Nicolae Ceaușescu — oferă posibilitatea cunoașterii tainelor naturii, ale universului lui, a înțelegerii marilor procese care au loc în lumea înconjurătoare, a aprofundării legilor dezvoltării societății, a înțelegerii superioare

---

[1] Al. Tănase, *Introducere în filosofia culturii*, Ed. științifică 1968, p. 120.

[2] C. I. Gulian, *Antropologie filosofică*, Ed. politică, Buc., 1972, p. 163-165.

a sensului destinului omului". [1] Aceasta și dă, de fapt, unitatea și specificitatea dintre sens, conștientizare, înțelegere, inovație, descoperire, creație diferită sau genuri, în funcție de materialul construcției.

Problema creativității a fost cercetată, în mod special, de psihologi celebri ca : Th. Ribot, Külpe, Messer, Bühler etc., care au folosit nu numai cercetările de specialitate, ci și date esențiale ale literaturii universale. De fapt, progresele psihologiei moderne au demonstrat caracterul inventiv al spiritului uman în toate activitățile sale, începînd chiar cu senzațiile și percepțiile. G. Séailles a și formulat ideea că legile geniului nu sînt decît legile generale ale vieții psihice, potențate la unele persoane cu mult peste media statistică. Așa numitele „inspirații de moment", „scîntei de geniu" sînt determinate, în ultimă instanță, de anumite acțiuni voluntare, sînt o manifestare a creativității umane în tendința ei majoră de a se realiza într-o operă.

Psihologia modernă care a dezvăluit unele mecanisme psihice ale actului de creație vizînd noi forme, noi sinteze, ne oferă un temei și pentru explicarea activităților literare, artistice, în general culturale, care sînt, în ultimă instanță, activități inventive, creatoare de forme, creatoare de noi opere. Creativitatea nu este o simplă problemă de inteligență și nici nu poate fi înțeleasă fără a lua în considerație complexitatea personalității umane, nu însă ca individ izolat ci ca ființă umană integrată. În acest context, personalitatea este fundamentul uman al creativității, al realizării unor opere durabile în sfera culturii materiale și spirituale. Ca *realitate* și *ideal*, personalitatea se supune unei logici foarte complexe, ea este structurată de ordi-

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la Congresul al X-lea al U.T.C., a Conf. a X-a a U.A.S.C.R. și a celei de a III-a Conf. Naționale a Org. Pionierilor*, Ed. politică, București, 1975, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

nea socială, dar influențează apoi asupra acestei ordini.

În realizările psihologiei moderne este deosebit de importantă ideea educării creativității. Puțini se mai îndoiesc azi de faptul că realizările obținute în ordinea creației de valori nu se datoresc doar acumulării de cunoștințe sau abilităților de raționament. De aceea însăși procesul de învățămînt este destinat acumulării de cunoștințe, calificării, obținerii unor dexterități și deprinderi, unui mod de a raționa. Fără îndoială, toate acestea sînt indispensabile actului creator, dar nu sînt insuficiente, pentru că școala, pe lîngă învățătură, trebuie să educe creativitatea — acel pas „misterios", dar vital în procesul creației.

În psihologia actuală, s-a încetățenit tot mai mult concepția că la orice persoană normală creativitatea poate fi dezvoltată într-o direcție sau alta, în funcție de anumite însușiri și dispoziții ale persoanei, de caracterul acesteia și de atitudinea în fața dificultăților. „Creativitatea gîndirii este, fără îndoială, componenta principală în activitatea de creație (științifică, tehnică, artistică, etc.), principalul instrument psihologic al creației, dar nu singurul. Creația, în orice domeniu, presupune, în același timp, anumite însușiri motivaționale și de caracter, în primul rînd atitudinea activă în fața dificultăților, o sensibilitate ridicată pentru un numit domeniu, pentru un cerc mai larg de fenomene, curiozitate vie, interese dezvoltate, atitudine pozitivă față de un risc rezonabil etc. Este de la sine înțeles rolul condițiilor social-educative, a căror importanță este majoră". [1]

Psihologia modernă a confirmat astfel ideea după care creativitatea este un proces care conduce la un anumit produs caracterizat prin *originalitate* și *nou-*

[1] Al. Roșca și colaboratorii, *Creativitate, modele, programe*, Editura științifică, București, 1968, p. 11-12.

Scanned with OKEN Scanner

tate. Acest proces este indisolubil legat de anumite performanțe ale persoanei, de anumite probleme și dificultăți pe care mediul social le ridică în fața acesteia. Trebuie menționat totodată faptul că activitățile creatoare cunosc o mare specificitate și varietate. Spre deosebire de o perioadă mai veche, în care creativitatea era restrînsă numai la artă și știință, astăzi se încetățenește ideea după care creativitatea se poate manifesta în orice domeniu al activității umane : în artă, știință, tehnică, activitatea didactică, în munca de organizare și conducere etc. Pe scurt, creativitatea se manifestă întotdeauna într-o anumită activitate și pe baza dispozițiilor naturale ale unei anumite persoane. Un rol important îl îndeplinește aici specializarea. Fiindcă, de regulă cineva nu poate fi creator în toate domeniile, ci într-un anumit domeniu și destul de rutinar în celelalte.

Între știință și artă nu este numai o deosebire de modalități de reflectare a existenței (știința conceptualizează, arta redă prin imagini, aici creatorul lucrează material de intuiție care se adresează în primul rînd sensibilității oamenilor), ci și de structuri valorice ; în știință se înfăptuiesc valori teoretice, în artă — valori estetice, cele două tipuri de valori determinînd și modalități specifice de apreciere și receptare. Deci știința și arta sînt două domenii diferite, autonome, ale creației culturale, ceea ce nu exclude însă posibilitatea comunicării, interacțiunii lor.

Ca manifestare specifică a activității umane, creația în știință se înfăptuiește în contextul unor largi observații și experiențe nemijlocite, un rol important jucîndu-l ipoteza și efortul constructiv. În fond, gîndirea științifică este o gîndire creatoare care nu se reduce numai la reflectarea și conceptualizarea adecvată a diferitelor domenii ale realului, ci, pornind de la aceste premise, construiește de-

Scanned with OKEN Scanner

ductiv veritabile sisteme, cu un bogat conținut informațional și cu multiple valențe aplicative. Prin aceasta, știința ocupă un loc tot mai important în dezvoltarea socială : ea devine necesară, esențială nu numai prin studiul relației dintre om și natură, ci și pentru studiul societății, al omului însuși. Cu toată modalitatea ei de înfățișare conceptuală și sistematică, știința nu rămîne o simplă activitate de cunoaștere, ci se integrează în activitatea socială globală. Și aceasta tocmai pentru că știința este și creație umană valorică (în sfera valorilor teoretice), este o expresie a inepuizabilei creativități umane, cu largi aplicații, care au permis transformarea ei într-o veritabilă forță de producție. Rolul deosebit pe care îl joacă știința în dezvoltarea proceselor de producție, în automatizarea, cibernetizarea, în progresul tehnic etc., conferă creativității umane o deosebită demnitate și o incontestabilă valoare.

Specificul creației științifice nu poate fi înțeles fără studiul persoanei creative sau colectivului creativ, în cazul echipei de cercetare sau colectivelor interdisciplinare. În esență, acest din urmă studiu ar trebui să fie în primul rînd psihologic și sociologic. Ceea ce se poate spune din unghiul de vedere filosofic este reductibil, în ultimă instanță, la studiul omului în cadrul antropologiei filosofice, și, ca atare, constituie o temă care depășește cadrul de față.

De fapt, în ultimele decenii, se manifestă o tendință tot mai puternică de dezvoltare a preocupărilor interdisciplinare. Și aceasta tocmai pentru că cele mai acute și mai interesante probleme apar la interferența dintre domenii.

Cu toate că în epoca noastră specializarea se adîncește, se pune totuși în mod expres problema corelațiilor și, implicit, aceea a abordării interdisciplinare. Oricît sînt de deosebite știința, tehnica și arta, ele prezintă în epoca noastră și un fond de

Scanned with OKEN Scanner

probleme comune. Mai mult, mijloacele folosite într-un domeniu (de pildă, în tehnică), pot fi de mare ajutor în alt domeniu al creației (de exemplu, în artă). Interferențele dintre domenii pot fi atît bilaterale, cît și pluridisciplinare. De pildă, proiectarea unor regularități matematice în domeniul creației muzicale nu poate fi desăvîrșită fără utilizarea tehnicii, respectiv a calculatoarelor electronice. Mai mult, se pune chiar problema unui transfer de metodologii dintr-un domeniu în altul și, evident, aceea a specificului interdisciplinarității. Este interesant că modalitatea care este menită să unească specialitățile impune ea însăși o specialitate, întrucît prezintă un specific aparte.

În prezentul cadru, ceea ce ne interesează, în primul rînd, în legătură cu creativitatea în știință, se referă mai ales la procesul de creație, geneza și etapele lui în acest domeniu al culturii. În etapizarea procesului de creație, distingem următoarele componente-niveluri : (1) identificarea problemei ; (2) adunarea datelor semnificative ; (3) clasificarea datelor ; (4) intervenția gîndirii logice, care încearcă să rezolve problema în forma unei ipoteze care își așteaptă confirmarea ; (5) intervenția inspirației (talentul, genialitatea) ; (6) verificarea și confirmarea într-un domeniu de aplicație.

Desigur, aceste etape succesive nu se prezintă într-un raport de continuitate absolută și nici de interdependență absolută între ele. Poate avea loc un proces de alternare, un „joc al creativității", intervenția unor „impulsuri stimulatoare", care conduc uneori la o simultaneitate chiar între prima și ultima etapă. Tocmai aceasta este, de fapt, expresia dinamismului creativității umane, care se manifestă în funcție de calitățile, înzestrarea, talentul, și pregătirea creatorului. Aici, fără îndoială, un rol primordial îl joacă contextul real social-istoric, social-

Scanned with OKEN Scanner

educațional, necesitatea istorică, precum și scopurile pe care și le propune o anumită societate.

Într-un sens mai larg, creativitatea în știință se referă la găsirea unor soluții, idei, metode, tehnici, inovații, invenții, descoperiri, de mare eficiență, cu influență asupra productivității și activității umane în genere. În mare măsură creativitatea se manifestă pe fondul unei anumite specializări, unui anumit domeniu, unei anumite profesorii. În cazul științei, creativitatea se manifestă într-o anumită sferă, într-o anumită știință. În epoca marilor specializări, creativitatea unei persoane este din ce în ce mai mult circumscrisă unei ramuri determinate a științei. Aceasta nu exclude, însă, apariția unei personalități excepționale, care lasă urme adînci în mai multe domenii, sau chiar în spiritul științific al timpului.

În funcție de specificul artei, ca formă a conștiinței sociale și ca formă a culturii, procesul de creație, în acest domeniu, prezintă anumite particularități. Mai întîi, creația în artă se desfășoară în contextul și pe dimensiunea afectivității și printr-o anumită îmbinare între factorii conștienți și cei inconștienți. Deși nu se poate accepta ideea conștientizării totale, o anumită intenționalitate nu poate să nu fie definitorie activității artistice. Pe de altă parte, în creația artistică este implicat și un anumit joc al facultăților umane, al dinamismului psihicului uman. În acest sens, s-a vorbit, nu fără îndreptățire despre artă ca „joc" și despre jocul imaginației, sau despre împletirea jocului imaginației cu afectivitatea.

Nu putem înțelege complexitatea procesului de creație în artă fără să luăm în considerare interacțiunea dintre factorii afectivi și cei raționali. În creația artistică *fantezia*, *imaginația* și *intuiția*, îndeplinesc un rol deosebit de important. Dacă facem o referire la creația literară, de pildă, nu putem să

Scanned with OKEN Scanner

nu luăm în considerare funcționarea imaginației, care unește realul cu irealul, dă posibilitatea de a construi elemente și evenimente care nu au fost încă niciodată văzute, de a concepe raporturi încă neobservate sau chiar de a produce și reproduce fenomene fără corespondențe directe în realitate.

Pe bună dreptate, cercetarea de specialitate a subliniat că una din funcțiile esențiale ale artei este tocmai aceea de „a da trup" la ceea ce nu are trup, adică să exprime, prin mijloace sensibile, „ceea ce în stare naturală" nu este perceptibil. Între creația în știință și creația în artă există astfel și pe linia exprimării, și pe aceea a mijloacelor, deosebiri fundamentale. „*Știința transformă «vizibilul»* (lumea concretă, obiectivă) în *«invizibil»* (idee, corelație, lege, simbol matematic etc.), pentru a-l *cunoaște* mai adînc, pe cînd *arta*, tocmai dimpotrivă, *transformă «invizibilul»* (lumea ideală, subiectivă, nesensibilă, neperceptibilă direct din simțuri) în *«vizibil»* sau *«audibil»* (figură, formă, melodie, limbaj poetic), pentru a-l *trăi*, mai adînc, după regulile generale ale trăirii". [1]

Considerăm necesar să precizăm că „lumea creată" a artei are o strînsă legătură cu lumea reală în care trăiește și este angajat creatorul, exprimă tendințele, sensurile majore ale acesteia și îndeamnă forțele active la transformarea ei. Mai mult, pe lîngă funcția mobilizatoare, o veritabilă chemare la acțiune, opera de artă constituie un mediu de afirmare a umanului și o condiție formativă pentru receptorul de artă. În felul acesta, o artă realistă îndeplinește multiple funcții în raport cu dezvoltarea vieții sociale și a culturii, în raport cu formarea și afirmarea personalității.

Capacitatea creativă se realizează în modalități diferite, care, însă, toate concurează la afirmarea

[1] T. Herseni, *Sociologia literaturii*, Editura „Univers", București 1973, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

umanului, la activizarea vieții sociale. Creația se dovedește în felul acesta un factor eficient, mobilizator și nu o simplă operă de contemplare. Fiind umană în esența ei, creația în știință, artă, tehnică, și în alte domenii conduce atît la afirmarea omului, cît și la transformarea lui.

B. Fără îndoială, studiul specificului procesului de creație în artă necesită numeroase dezvoltări și analize. Noi nu am intenționat însă aceasta, ci doar realizarea unei schițe, care să ne permită o comparație cu procesul de creație în știință, pe fondul general al creației culturale umane, al interacțiunii dintre formele culturii și formele conștiinței sociale.

O discuție despre creație și creativitate în știință și artă, conduce nu numai la o clarificare teoretică, la lămurirea unor probleme de fond ale teoriei culturii, ci și la problemele practice ale afirmării personalității, ale formării și transformării omului. Se confirmă astfel tot mai mult teza materialist-istorică despre condiționarea social-istorică a creației umane și despre impactul ideologicului în procesul complex de geneză a creației. Numai în acest fel creația artistică, științifică, tehnică, culturală în general poate fi înțeleasă în veritabilul ei context și în funcționalitatea ei specifică.

În condițiile făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, creația științifică și cea artistică se dezvoltă pe fondul general al dezvoltării culturii socialiste, în unitate cu ansamblul dezvoltării sociale și avînd ca bază teoretică materialismul dialectic și istoric, ideologia științifică a clasei muncitoare.

Se cuvine să subliniem că documentele partidului nostru au precizat de nenumărate ori și au atras atenția asupra dependenței dintre poziția filosofică a omului de știință sau artistului și caracterul creației sale, despre necesitatea ca orice creație, îndeosebi creația artistică, să-și tragă seva din realitatea social-istorică, arta socialistă fiind incompa-

Scanned with OKEN Scanner

tibilă cu înstrăinarea de viață, cu „principiul", „artei pentru artă". Opera de artă trebuie să fie orientată în direcția unei contribuții active, să răspundă necesității de a crea pentru popor, de a pune creația în slujba progresului și realizărilor revoluționare ale socialismului. Acesta și este unul din dezideratele majore ale Programului P.C.R. de dezvoltare a societății socialiste multilateral dezvoltate. Se impune a sublinia în acest cadru chemarea, adresată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, creatorilor în general și celor din domeniul artei în special : „Redați în artă mărețele transformări socialiste ale țării, munca clocotitoare a milioanelor de oameni, veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuite, și fapte măreț emoționante, demne de numele de om. Redați și frumosul și iubirea în înțelesul lor măreț".[1] De fapt, analiza procesului contemporan de dezvoltare socială demonstrează că epoca noastră realizează o cotitură radicală față de etapele anterioare mai ales în privința necesității socializării umanității, ca urmare creația este prezentă în mai mare măsură în toate domeniile. Atît creația individuală cît și cea colectivă au devenit factori ai progresului social și individual. În etapa actuală a societății contemporane se remarcă un interes deosebit pentru creația științifică și tehnologică, aceasta pentru că ea se află la baza progreselor pe care le realizează dezvoltarea forțelor de producție, la temelia producției materiale și ca urmare a sistemului social. Întrucît dezvoltarea și modernizarea producției materiale, în condițiile sistemului nostru socialist, nu pot fi concepute decît în multilateralitatea dezvoltării sociale, rezultă că creativitatea și creația — atît în știință cît și în domeniul artei — au o condiționare socială unică.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Expunere cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice...*, Editura politică, București, 1971, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Condiționarea socială a creației prezentîndu-se unitară și sintetică, ea duce și la corelarea factorilor afectivi și emoționali cu factorii intelectuali, ca și la conexarea factorilor individuali cu cei colectivi, mai ales sub aspectul motivației ideologice, care devine element esențial raportat la nevoile și aprecierea socialului. În acest context acțiunile de descoperire, selecție, formare și cultivare a personalităților creatoare converg pe linia educării tuturor cetățenilor în spiritul cultului față de muncă, care reprezintă singura sursă a prosperității și progresului societății noastre socialiste, precum și unicul mijloc de afirmare a talentului și creativității.

Scanned with OKEN Scanner

PLASTICA MODERNĂ ÎNTRE TEHNIC ŞI IDEOLOGIC

Corespondenţele între artă şi tehnică, depistabile de-a lungul întregii dezvoltări sociale, se impun cu deosebită vigoare cercetătorului contemporan. Mutaţiile sociale şi tehnico-ştiinţifice ale secolului XX se desfăşoară concomitent în modificări revoluţionare în artă. Contactul artei cu tehnica modernă modifică structurile sensibilităţii, repertoriul de forme, materialele şi tehnicile folosite şi — nu în ultimul rînd — implică regîndirea raporturilor dintre artă şi societate. „Cînd se produce o adevărată înnoire în ordinea puterilor de transformare de către om a materiei — arată Pierre Francastel în valoroasa sa lucrare consacrată analizei raporturilor dintre artă şi tehnică : „Art et technique“ — o înnoire corespunzătoare în ordinea gîndirii figurative este necesară... Faptele vizualităţii plastice subliniază întotdeauna schimbarea concepţiilor morale şi intelectuale“.[1] Aşa cum filosoful englez Francis Bacon, cu aproape 400 de ani în urmă, vedea onoarea filosofiei în capacitatea acesteia de a transmite limitele ce i-au fost stabilite în antichitate, pentru a putea corespunde menirii sale într-o lume materială care s-a lărgit nespus de mult, Francastel consideră adaptarea artei la cerinţele generale ale vieţii şi gîndirii moderne o adevărată *sarcină etică*, ce decurge din însăşi *demnitatea artei*. Astfel înţeleasă,

[1] Pierre Francastel, ***Art et technique***, Les Editions de minuit, Paris, 1956, pag. 14.

arta modernă devine *o cale de acces* spre universul de gîndire, miturile și psihologia unei lumi modificată din temelii în urma mutațiilor sociale și tehnico-științifice, un *model activ,* ce *explorează* și *informează* realul. Mai mult decît atît : prin universul figurativ pe care ni-l propune, arta contribuie chiar la constituirea cadrului de viață material și spiritual al omului modern ; dacă e adevărat că arta traduce și exprimă prin codul său specific socialul, este la fel de adevărat că ea este în același timp *construcție, creativitate, imaginar, limbaj, activitate materială* și *spirituală specifică, univers al artiflexurilor*. Arta poate chiar *anticipa* anumite structuri ale sensibilității, cum ne demonstrează arta de avangardă a secolului nostru.

Impactul revoluției tehnico-științifice cu arta modernă impune atenției noastre cîteva momente esențiale :

— întîlnirea dintre artă și mașină ;
— întîlnirea dintre artă și cibernetică ;
— întîlnirea dintre artă și mass-media.

Desigur, caracterul foarte sintetic și vast al subiectului ales nu permite o tratare exhaustivă și, cu atît mai puțin, una aprofundată a problemelor. Ne vom limita doar la semnalarea unor aspecte ce ni se par esențiale.

I. **Întîlnirea dintre artă și mașină** prin intermediul producției industriale de serie ne proiectează în miezul unei controverse estetice vechi de peste un secol, și anume dacă există sau nu o opoziție firească între artă și produsele umane industrializate, dacă există sau nu o ireductibilitate între artă și mașină. Încă în secolul XIX, pe baza ideilor englezului Ruskin se conturează mitul anti-mașinismului care, între cele două războaie mondiale, se va transforma în țările occidentale într-un adevărat rechizitoriu împotriva tehnicii, rechizitoriu care continuă și azi, cu adepți între scriitori (Duhamel,

Scanned with OKEN Scanner

Giono, Bernanos, Valéry, Henry Miller) și între filosofi (Spengler, Heidegger, Marcuse). Cel care repune tehnica în drepturile sale, prezentînd-o ca pe un constitutiv al omului este Ortega J. Gasset *(Meditacion de la Tecnica,* 1933). Urmează, în 1935, Mumford cu a sa „Technics and civilisation". În 1956 apare „Art et technique", în care Francastel pledează pentru unitatea dintre artă și tehnică pornind de la calitatea de produs uman, de „artifex" al operei de artă, ea însăși implicînd componente tehnice. Aceeași idee este prezentă și în lucrarea *Schiță pentru o estetică posibilă* (1975), în care Ion Ianoși consideră industria ca pe unul dintre cele mai importante domenii ale coagulării estetice obiectuale, orice produs uman dovedind capacități creatoare. „Din clipa cioplirii primei unelte ne aflăm în fața unui virtual cioplitor de sculpturi dintre cele mai subtile". [1]

Printre curentele plastice ale secolului nostru, protestul împotriva tehnicii și implicit împotriva societății industrializate occidentale s-a manifestat în special în cadrul expresionismului, dadaismului, suprarealismului, abstracționismului liric, informalului etc. Expresionismul denunță singurătatea omului zdrobit de tehnică, suprarealismul evadează în vis și ocultism, abstracționismul liric explorează eul conceput monadic cu legăturile spre exterior tăiate, iar informalul împinge refuzul realului pînă la dizolvarea imaginii. Paseismul retrograd al curentelor amintite, ce stă la baza diferitelor *mituri ale evadării,* împiedică înțelegerea adevăratelor determinări și funcții ale artei contemporane. Orientarea majoră este reprezentată de acele curente care pornind de la *realitatea, inevitabilitatea* și *necesitatea* întîlnirii dintre artă și mașină, artă și tehnologie, regîndesc statutul ontologic al artei cu toate im-

[1] Ion Ianoși *Schiță pentru o estetică posibilă,* Editura „Eminescu", Buc., 1975, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

plicațiile sale sociale, „aspirînd spre o poetică a tehnologiei“ (Michel Ragon), spre o artă care să fie o ambianță pentru oameni, care să-i însoțească în toate manifestările lor.

Rolul hotărîtor în nașterea noii concepții despre artă revine Bauhaus-ului, nucleului de arhitecți și pictori ai acestei mișcări (Gropius, Mies wan der Rohe, Breuer, Klee, Kandinsky, Moholy Nagy, Albers etc.) care pentru prima oară vehiculează noțiunea de *„artist-inginer“* chemat să creeze tiparele formale ale vieții practice, noțiune violent refuzată de expresioniști, ce va face carieră în deceniile următoare.

Concentrîndu-se asupra arhitecturii și artelor aplicate, identificînd alcătuirea de imagini cu alcătuirea de obiecte și contestînd caracterul reflectoriu al artelor plastice, Bauhaus-ul promovează ideea *impersonalismului* — formulată pentru prima oară de Bogdanov, ca o dizolvare a individualității în conștiința colectivă, — necesitatea suprimării personalității artistice, și acceptă doar acele procedee care pot fi determinate științific prin reguli matematice și fizice. Pe drept cuvînt afirmă Michel Ragon că în artă „secolul XX s-a născut la Dessaú și Weimar“.[1] Dar „nașii“ noii orientări sînt mai numeroși : mișcarea de Stijl, futurismul, contructivismul, Delaunay, Léger, care admiră dinamismul civilizației industriale, inventivitatea acesteia etc. Atitudinea pozitivă față de mașină dobîndește în futurism și constructivism adevărate note de exaltare. Entuziasmul constructivistului Tatlin — pentru care mașina devine o adevărată zeitate — nu e mai prejos. Cerînd abolirea artei tradiționale ca pură activitate estetică — pe care nu se sfiește s-o declare minciună — și promovarea doar a acelor forme care

[1] Michel Ragon, *L'artiste et la société*, în volumul *Art et contestation*, ed. La connaissance S. A. Bruxelles, 1968, p. 31.

au raport cu viața (grafica publicitară, arhitectura, producția industrială), Tatlin descoperă în viața constructivă arta colectivă a prezentului și în tehnicianul constructivist, artistul prezentului.

Dar discuțiile cu privire la relația artă-mașină au încetat de mult să fie pur academice. La granița dintre tehnologie și artă *Designul* apare ca o tentativă de sinteză între artă și mașină. Din punct de vedere istoric, Designul are ca punct de plecare speculațiile estetice ale lui Morris din secolul XIX. Printre promotorii direcți ai Designului se impun numele francezului Viénot, al rusului Tatlin, dar în primul rînd se cere amintită gruparea Bauhaus. Scopul Designului este crearea unor relații organice între *structura, funcționalitatea, economicitatea* obiectului seriat și *esteticitatea* sa.

Dintre toți promotorii Designului, membrii Bauhaus-ului și-au propus cele mai spectaculoase obiective : regîndirea întregului spațiu ambiental, organizarea producției. Legile societății de consum au spulberat însă aceste iluzii utopice. Referindu-se la situația reală a Designului în societatea de consum, Argan arată că acordul dintre artă și industrie s-a situat de la început sub semnul *compromisului* întrucît tehnica industriei este subordonată intereselor de clasă ale capitaliștilor iar calitatea estetică a produsului rămîne un fapt complementar care servește la combaterea concurenței. „Designul a încercat prin integrarea artei în industrie spiritualizarea producției industriale ; în realitate nu s-a spiritualizat nimic ci numai s-a fetișizat ; spiritualitatea artei a fost înjosită, comprimată cu forța în instrumentalitatea tehnicii". [1] Chiar dacă resimțim în textul citat aderența lui Argan la concepția depășită , cu rezonanțe religioase, despre un Frumos absolut, eteric, întinat prin contactul cu materia „vul-

[1] Giulio Argan, *Căderea și salvarea artei moderne*, Ed. „Meridiane", p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

gară", nu putem să nu fim de acord cu modul în care relevă limitele Designului în societatea capitalistă contemporană. Argan vorbește despre o adevărată criză a Designului în sensul trădării însăși a esenței acestuia fie prin supralicitarea funcționalității cu sacrificarea esteticului, fie prin supralicitatarea formei în dauna funcționalității. Dar principalul pericol rezidă în funcția socială pe care Designul o îndeplinește în contextul societății de consum, aceea de a fi un mijloc de masificare, de uniformizare și implicit de manipulare subtilă a maselor. Replica la această artă reprezentativă a epocii noastre, dizolvată în actele existenței cotidiene, *total integrată* și *total trăită* — și implicit o altă fațetă a crizei artei occidentale — este, după Argan, Informalul ca artă ce neagă estetismul intrinsec al societății de consum și întregul mod de viață generat de el.

Criza „existențială" a Designului nu poate fi depășită decît prin „eliberarea" acesteia de servituțile soiectății de consum ,și de avatarurile pieții. Integrarea sa în orizontul valorilor civilizației socialiste și comuniste va permite Designului să *coincidă cu sine,* adică să-și realizeze menirea sa proprie, printr-o armonioasă echilibrare a funcționalului și esteticului.

II. **Întîlnirea dintre artă și cibernetică** ne pune în prezența unor tulburătoare întrebări cu privire la însăși esența creativității umane, la geneza și esența creației artistice. Cibernetica deschide — cum spunea Vasarely — epoca „artei științifice", a *unei arte științifice controlabile.* Ea pune la dispoziția artistului o unealtă prețioasă, ordinatorul, care — spre deosebire de mașina obișnuită ce amplifică forța fizică a omului — preia și amplifică anumite aspecte ale muncii intelectuale și, ca model al unor procese reale, permite pînă la un anumit punct ex-

Scanned with OKEN Scanner

plorarea tainelor creației. Integrarea ordinatorului în sfera esteticului creează cîteva mari posibilități :

— *posibilitatea de a introduce mașina în imaginea artistică ;* această ipostază în care se integrează muziscopul lui Schöffer și unele forme ale artei cinetice, pune sub semnul întrebării valabilitatea conceptului tradițional de operă ca operă cu forme închise, propunîndu-l pe cel de *operă deschisă,* în care structura de bază — riguros determinată — se completează cu componente nedeterminate, ce acționează în sensul unor deschideri aleatoare și care actualizează posibilitățile virtuale ale „situației" artistice. Joc al „ordinii și dezordinii", al determinării și libertății, opera deschisă sau, mai exact, „evenimentul" (Schöffer) metamorfozează artistul din creatorul unei opere închise în programatorul unei serii de parametri combinatorii, într-un *creator de creație.*

— *ordinatorul ca adjuvant al creației* în explorarea unor posibilități combinatorii, este o altă ipostază a relației artist-ordinator, cu un cîmp larg de acțiune în muzica serială, în Op-art, în Design etc. ; dintre variantele propuse de mașină artistul alege cea care i se pare mai adecvată, el rămînînd atît autorul ideii, cît și al operei ;

— *arta permutațională — a treia ipostază* — este arta propriu-zisă a ordinatorului, bazat pe faptul că un număr mic de elemente pot duce la un număr mare de combinații diferite, avînd însă același sistem de structurare : de fapt, variații pe o temă ; aici artistul creează tema, adică modelul, matricea, iar mașina, explorînd și epuizînd combinațiile posibile, oferă variațiile.

Întîlnirea dintre artă și ordinator este în faza începutului și e greu să prevedem toate implicațiile acestei întîlniri. Expresie a convergenței spiritului artistic cu cel științific contemporan, ea ne permite însă să întrezărim o cale care prin revoluționarea

Scanned with OKEN Scanner

tehnicilor tradiționale și prin înglobarea unui coeficient de hazard în operă realizează acea deschidere de gradul doi proprie operei deschise despre care vorbește Umberto Eco și care reduce deosebirea specifică dintre artist și public, stimulînd creativitatea acestuia. Schöffer consideră că principiul „rigoare plus indeterminism = infinit" este chemat să opereze schimbări radicale în conținutul categoriilor fundamentale ale artei, înlocuind ordinea rigidă, absolută a operei închise cu cea relativă, diluată prin „injecții de indeterminism" al operei deschise, a cărei configurație terminală este rezultatul participării directe și creatoare a publicului. Alături de inventivitate și creativitate, introducerea ordinatorului în cîmpul creației artistice implică și inteligență, cultură. Norbert Wiener subliniază rolul deosebit al inteligenței umane într-un univers cibernetic atunci cînd descrie lumea viitorului ca pe o luptă din ce în ce mai acerbă împotriva limitărilor rațiunii și nu ca pe un hamac comod în care să ne legănăm serviți de sclavii noștri roboți.

Dar de pe acum încep să se contureze anumite tendințe teoretice negative în sensul unei „capitulări" sui generis în fața ordinatorului, cristalizată în postularea necesității de a „mașiniza" și „automatiza" arta, de a o reduce la o simplă producție tehnică. Tendința — prezentă la Abraham Moles — îmbracă forme extremiste la Max Bense. Teoria bensiană a pretinsei „morți informaționale" a artei este un atac împotriva artei înțeleasă ca mesaj, comunicare. Comunicația estetică, cuantumul de informație vehiculat al cărui volum crește cu fiecare nouă operă, ar duce la un univers artistic suprasaturat de negentropie în care regulile stabilite ar anihila orice modalitate originală de expresie, orice posibilitate de inovație. Ordinea înghețată a acestui univers sufocat de informație, excluzînd surpriza generată de hazard, ar fi o ordine aducătoare de moarte pentru

Scanned with OKEN Scanner

artă (Ordnungstod). Soluția sugerată de Bense este renunțarea la comunicare, la mesaj, deci la o artă „după chipul și asemănarea omului". Visurile lui Bense plămădite din humusul esteticii fenomenologice propun o artă dezgolită de orice semnificație umană, un joc pur al hazardului, realizat prin intermediul ordinatorului.

III. **Întîlnirea dintre artă și mass-media** — mijloacele moderne de difuzare în masă a culturii — vizează în primul rînd probleme legate de funcția socială a artei, dar nu numai pe acestea. Marshall Mac Luhan în „*Galaxia Gutenberg*" susține o schimbare chiar a esenței culturii datorită mijloacelor electronice de difuzare în masă a produselor culturale. Ideea centrală a lucrării, exprimată concis și derutant în fraza: „the medium is the message" (mijlocul este însuși mesajul) este cea a rolului *decisiv* al canalului, al mijlocului de difuzare a mesajelor în constituirea tipurilor de cultură. Departe de a fi un neutru vehiculator al unui mesaj semantic la nivel ideatic, mijlocul de difuzare — prelungind și solicitînd anumite simțuri — transmite un co-mesaj sintactic la nivel senzorial, modelînd universul perceptiv și intelectiv al omului. De aici concluzia discutabilă: structura mijlocului de comunicare *determină* structura și tipul percepției senzoriale precum și activitățile spirituale ale omului.

Izolînd arbitrar din ansamblul factorilor care conlucrează la producerea culturilor pe cel tehnic și absolutizîndu-i importanța, Mac Luhan distinge trei tipuri de cultură:

1. *Cultura primitivă, tribală*, caracterizată prin preponderența deținută de mijloacele orale și auditive de structurare și transmitere a informației (tirania urechii).

2. *Cultura alfabetului tipărit* — propriu-zisa civilizație — instalată după faza de tranzit oral-vizuală a alfabetului fonetic, caracteristică pentru cul-

tura antică și medievală a manuscrisului. Prin excelență vizuală, instaurînd „tirania ochiului", cultura tiparului, „Galaxia Gutenberg", determină adevărate mutații în universul senzorial și intelectiv uman. Odată cu Gutenberg, arată Mac Luhan, Europa intră în faza tehnologică a progresului, fază în care schimbarea însăși devine norma arhetipală a vieții sociale. Sedus de linearitatea mecanicistă a teoriei sale, Mac Luhan pune *exclusiv* pe seama tehnologiei tiparului marile modificări determinate de maturizarea treptată a relațiilor capitaliste ; astfel, pentru autor, postulatele latente conținute în segmentarea tipografică ar determina fragmentarea meseriilor, specializarea sarcinilor sociale, iar pe plan intelectual dominația fizicii newtoniene și preponderența raționamentlului analitic ; uniformitatea și repetabilitatea cărții ar duce la crearea piețelor moderne și a sistemului de prețuri ; noua tehnologie unificînd, vizibilizînd și centralizînd limbile naționale, ar pune bazele naționalismului modern. Claustrînd omul în universul solitar al lecturii, tiparul ar fi răspunzător atît de izolarea și unidimensionarea acestuia, cît și de individualismul său exacerbat. „Portabilitatea cărții cît și cea a picturii de șevalet a contribuit în mare măsură la noul cult al individualismului" [1]. În domeniul artelor Galaxia Gutenberg ar instituționaliza realismul și naturalismul, ambele axate pe separarea văzului de interacțiunea celorlalte simțuri.

3. *Cultura electronică, „Galaxia Marconi"* — tributară descoperirii electromagnetismului constituie o stranie revenire pe un plan superior la cultura primitivă. Datorită mijloacelor de comunicare electronice (cinematograful, radioul, televiziunea) *valorile oral-auditive redobîndesc alături de cele vizuale importanța lor în organizarea gîndirii și acțiunii,*

[1] Marshall Mac Luhan, *Galaxia Gutenberg*, Ed. Politică, București 1975, p. 334.

reinstalîndu-se astfel un echilibru al simțurilor. Caracterizat prin *organicitate, simultaneitate* și un coeficient mărit de *omogenitate* datorită rapidității extreme a circulației informației (care însă nu poate neutraliza antagonismele atît de evidente ale lumii contemporane n.n.) era electronică ne „retribalizează" într-un anumit sens, ne transformă în locuitorii, unui uriaș „sat" global de proporțiile Terrei. Datorită rețelei electronice care îmbracă pămîntul, „în loc să sfîrșească prin a semăna cu o imensă bibliotecă, ca cea din Alexandria, lumea a devenit un calculator electronic". [1] Consecințele umane ale acestei mutații sînt uriașe: „homo tipograficus", acest individualist solitar cedează locul lui „homo electronicus", *om total dependent*, supus unor solicitări totale, nemijlocite, instantanee, datorită creării „cîmpului simultan". Or, un asemenea om, asaltat în fiecare moment de întreaga omenire și care la rîndul său emite în fiecare moment pe „o rază egală cu raza Terrei", nu se mai poate cantona în autism : colectivismul trebuie să înlocuiască individualismul, iar colaborarea, dialogul, — izolarea. Chiar dacă Mac Luhan păstrează o tăcere totală asupra faptului că omenirea contemporană este divizată, teoria sa este o pledoarie implicită — nevizată și poate nedorită de autor — pentru socializarea relațiilor contemporane.

Viziunea colectivă „tribală" de care vorbește Mac Luhan alimentează, după părerea noastră, atît tentativele de a face o artă colectivă, impersonală cît și tentativele de cooptare a publicului în calitate de coautor, într-un cuvînt încercările de a scoate arta din „strînsoarea" creației individuale, și din formele rigide ale instituționalizării sale, de a se „debarasa" de arta concepută în mod tradițional. Nostalgia unei arte colective și impersonale, a unei

---

[1] *Ibidem*, p. 69.

scrieturi la îndemîna oricui este foarte prezentă în arta și critica de artă contemporană. Arta populară, arta primitivă, arta naivă, aceea a copiilor focalizează interesul specialiștilor. Unii își concentrează atacurile împotriva picturii de șevalet, practicată de „individualități", cerînd revenirea la frescă, ca la o soluție colectivă posibilă. Elie Faure, în articolul „Agonia picturii", publicat în 1932, cerea picturii de șevalet să prezinte marii arte din care a ieșit — pictura monumentală — omagiul unei dispariții cît mai rapide, pentru a reveni la impersonalitatea reconfortantă de auxiliar al clădirii. Nu mai puțin numeroase sînt și atacurile împotriva modului „aristocratic" de a concepe cultura. Herbert Read vorbește despre conflictul dintre funcția aristocratică a artei și liniile directoare ale societății moderne. Pictorul Jean Dubuffet în *Asphixiante culture* face rechizitoriul culturii burgheze tradiționale care omoară orice creativitate. „Mandarinii" culturii divizează în mod arbitrar lumea între ce e și ce nu e cultural, iar oamenii, între cei nedemni și cei demni de cultură. Aparent, cultura se adresează poporului, în realitate ea trebuie să demonstreze acestuia prăpastia care îl separă de comorile ale căror chei sînt deținute de clasele dominante. Transformată într-o entitate sacrosanctă, cultura tinde să ia locul religiei : ca și aceasta, ea are preoții, profeții și demnitarii săi, lăcașurile sale sfinte — muzeele. Ea a luat forma unei piramide bine structurate pe verticală ; gîndirea creatoare, dimpotrivă, trebuie să prolifereze pe orizontală, acumulînd forțe noi din contactul cu masele.

Dincolo însă de tatonări și exagerări, uneori penibile, nu putem să nu resimțim dorința foarte veche și totodată foarte nouă — după secole de individualism artistic — de *comuniune*. Din această dorință de comuniune s-au cristalizat și experiențe valoroase cum ar fi celebra Murală din Havana,

Scanned with OKEN Scanner

realizată în 1967 în cinstea revoluției cubaneze, cu participarea a zeci de pictori de toate naționalitățile. Oricare ar fi însă valoarea experimentelor, ele ne vorbesc despre acea constantă a artei moderne ce tinde să devină dorința de comuniune. Pe drept cuvînt afirmă Ion Ianoși că „momentelor colective, sintetice și efectiv integratoare va trebui totuși să le acordăm mai multă atenție și mai mult respect". [1]

Dorința de comuniune se corelează organic cu dorința de a sfărîma cătușele unidimensionalizării, cu dorința de a restabili omul în unitatea originară a facultăților sale creatoare. Cuvintele lui Paul Eluard „toată lumea trebuie să facă poezie nu numai unul singur" pot deveni o lozincă a unui nou ideal umanist, irealizabil în capitalism, dar plenar realizabil în comunism. Din această perspectivă, „moartea artei" înseamnă a desacraliza arta, a stimula creativitatea artistică a maselor, a fiecărui ins în parte.

Impactul artă — mass media determină și geneza unor arte specifice, *artele tehnologice de masă* (filmul, scenariile radiofonice, jocurile T.V.). Dispare mitul piesei unice — spunea Vasarely — și triumfă opera difuzabilă datorită și cu ajutorul mașinii. Lărgind repertoriul de ramuri și forme destinate unui public foarte vast, contribuind la „democratizarea" artei, mijloacele moderne de difuzare în masă a produselor culturale pun în primul plan problemele culturii de masă, tributare concepției generale despre rolul artei și culturii. Acel „*cum*" transmitem, trimite direct la „*ce*" transmitem, „*cui*" și în „*ce scop*".

Raportîndu-se critic la artele tehnologice de masă, René Huyghe constată cu regret că am încetat de a mai fi oameni de idei, oameni a căror viață interioară să se hrănească din cărți. Asediați

---

[1] Ion Ianoși, *op. cit.* p. 13.

și dominați de șocuri senzoriale și în primul rînd de imagini, datorită cinematografului, T.V.-ului, graficii publicitare și multiplicatelor etc., trăim într-o „civilizație a imaginii". Obsesia imaginilor, forța lor de învăluire și de proliferare este atît de puternică încît americanul Daniel Boorstin vorbește despre imagine ca despre un adevărat cancer social.[1] Dar există imagini și imagini. Există imagini comode care favorizează pasivitatea noastră, lenea noastră spirituală, imagini care elimină reflexia, trezind automatismele, imagini în care distanța dintre semnificant și semnificat dispare, imagini stereotipe care se insinuiază în subconștientul nostru și care pot deveni puternice arme de manipulare și masificare. Și există imagini, — cele cu adevărat artistice — care ne îmbogățesc spiritual, care ne obligă să reflectăm, să degajăm sensuri, imagini cu virtuți formative și catharctice. Responsabilitatea emițătorului de imagini este imensă.

IV. Un ultim cerc de probleme consacrat analizei relației artă-tehnică, urmărește *refacerea itinerarului modificărilor din interiorul artelor considerate tradiționale* datorită contactului acestora cu universul tehnologic, modificări ce vor fi cărămizile din care se va constitui ceea ce Francastel consideră a fi *stilul plastic al secolului nostru*. Modificările vizează întreaga complexitate a fenomenului plastic, începînd cu materialele și tehnicile folosite și terminînd cu idealul estetic al artiștilor, cu modul în care ei privesc esența și funcțiile artei. O nouă ordine figurativă se conturează, concretizată într-un nou repertoriu de forme, în noi modalități de a crea și a dispune forme în spațiu, într-o nouă modalitate de reprezentare a spațiului, în folosirea unor tehnici inedite, în predominanță acordată culorii, ritmului, luminii, materialelor etc. Expresie și constituantă a

[1] Apud René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Ed. Flammarion 1965, p. 8.

unui nou tip de sensibilitate, ordinea *figurativă* a secolului ne informează prin codul specific artei despre marile mutații sociale și tehnico-științifice, despre noile criterii ale constituirii modernității în artă.

Imaginea pe care ne-o propune știința modernă este cea a unui univers *dinamic, proteic, relațional,* în care aparența este opusă esenței, iar în spatele structurilor familiare se dezvăluie structuri oculte, nebănuite și uneori neliniștitoare. Grandioasele teorii și ipoteze științifice moderne (teoria spațiilor noneuclidiene, fizica relativă, teoria infinitului mic etc.), impun schimbarea opticii asupra lumii.

Deși *nu putem stabili o relație strictă de la cauză la efect,* constatăm anumite paralelisme între ordinea figurativă a secolului XX și universul tehnico-științific. Arnold Gehlen, în *Imagini ale timpului,* relevă în primul rînd o *schimbare de orientare :* atît științele cît și artele se eliberează de scopurile practice și de concepțiile de pînă atunci ; *atenția este captată de mijloace, demersuri, metode* — care sînt explorate pînă la ultimele limite. Acest model de gîndire comun științei și artei *transformă arta din reprezentare în autoprezentare ;* puterea simbolică, cîmpul semantic al operei se restrînge, în schimb se intensifică puterea sa de plăsmuire. În acest sens, Gehlen vorbește despre o adevărată victorie a funcțiilor constructive, antinaturaliste ale conștiinței. Renunțarea la reprezentare și implicit îndepărtarea sa de natură plasează arta în orizontul „lumii intermediare" — adică al bunurilor de civilizație — făcînd din artă un microsimbol al lumii industrializate.

Pe linia acelorași paralelisme între artă și noile imagini științifice, Francastel — pornind de la existența unui fond comun al diferitelor activități informatoare — distinge trei grupe de idei ce domină în egală măsură atît gîndirea plastică cît și cea științifică : *spațiul, mișcarea, structura internă*

Scanned with OKEN Scanner

a materiei. Pe baza lor se cristalizează noile structuri ale sensibilității care vor favoriza, în locul unei figurații statice cu siluete familiare, imediat recognoscibile, imagini care *sugerează* realul.

Fascinat de uriașa distanță care separă deseori universul sensibilelor de cel al inteligibilelor, artistul modern va încerca transcenderea non-coincidenței dintre aparență și esență, refuzînd aparența globală, creînd „imagini decupate după regulile inteligenței", în care se combină „fragmente semnificative". Substituirea detaliului ansamblului sau apropierea paradoxală a unor detalii devin procedee sistematic folosite". [1] Culoarea însăși va fi folosită ca o *metaforă* care *sugerează* și nu reproduce realul. „Tabloul devine astfel un sistem posedînd legile sale și care permite recunoașterea spectacolului naturii nu pentrucă artistul ar imita dispoziția lucrurilor... ci pentrucă inventă o compoziție care pe plan intelectual trezește în spirit senzații asemănătoare cu cele pe care le resimțim în prezența lumi". [2] Noua ordine coloristică — atît de îndatorată lui Gauguin —, planuri și volume sustrase legilor perspectivei albertiene și subordonate regulilor unei perspective articulate multiple sînt, alături de preocupările susținute pentru ritm, *definitorii* pentru pictura modernă.

Structurile sensibilității moderne sînt treptat elaborate și valorizate prin intermediul principalelor curente plastice ale secolului XX.

Impresionismul propune un nou mod de a vedea realitatea sprijinindu-se pe teoria lui Chevreuil cu privire la natura fizică a luminii ; pointilismul declară chiar că pictura este matematică, publicul îndeplinind rolul unui instrument optic, iar receptarea încheindu-se cu actul fiziologic al perceperii culorii.

---

[1] Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 223.
[2] *Ibidem*, p. 223.

Scanned with OKEN Scanner

Cubismul valorizează pictural concepția științifică modernă despre spațiu : în locul perspectivei fixe renascentiste, solidare cu geometria euclidiană, folosește o perspectivă articulată, multiplă, juxtapunînd pe un spațiu de două dimensiuni notații care disociază obiectul și sugerează spații non-euclidiene.

Arta abstractă, prin cele două orientări fundamentale din multe puncte de vedere dihotomice, — *liric-intuitiv* și *constructor de forme* — duce pînă la ultimile limite plastice posibile refuzul unei realități cu forme recognoscibile, familiare. Dionisiacul abstracționism intuitiv și apolinicul abstracționism creator de forme au comun anti-descriptivismul, dorința de a crea un univers plastic propriu în care realitatea vizibilă să nu fie prezentă nici măcar ca adversar, dorința de a crea opera de artă „pur plastică". Pentru ilustrare ne vom folosi de mărturia lui Cazimir Malevici din *Manifestul suprematist*. „Urcușul spre înălțimile artei non-obiective este trudnic și plin de chinuri, totuși ne face fericiți. Hotarele obiectivității se scufundă tot mai mult... și în sfirșit și lumea conceptelor obiective... devine invizibilă. Nu mai există «imagini ale realității» nu mai există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decît un pustiu. Acel pustiu este însă plin de spiritul sensibilității non-obiective care îl pătrunde în întregime" [1] (Să nu ne mirăm că „sensibilitatea non-obiectivă" a lui Malevici a dus la celebrul tablou „Pătrat alb pe fond alb", adică la nimic). Această atitudine care exaltă subiectivitatea în dorința de a instaura în artele plastice supremația sensibilității „pure" prezintă unele analogii cu gîndirea științifică contemporană în care rolul activ al subiectului crește pe măsura importanței pe care o dobîndesc schemele operatorii. Constructivistul Gabo se întreabă chiar că dacă savanții au dreptul să schimbe ima-

[1] Apud Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 342.

Scanned with OKEN Scanner

ginea lumii de ce oare nu ar avea acest drept și artiștii ?

Problema mișcării, a vitezei, a ritmului, una din marile fascinații ale lumii și ale artei moderne, revine obsedant în principalele curente avangardiste. Conștientizarea devenirii neîntrerupte ca parametru absolut al existenței apare sub diferite ipostaze în plastică de la reprezentarea și sugerarea mișcării pînă la integrarea acesteia în operă care din spațială devine astfel temporală (arta cinetică). Dintre componentele mișcării, ritmul, — factor esențial al societății industrializate — reține în cea mai mare măsură atenția ; renunțînd la echilibrul static renascentist, plastica modernă propune un echilibru nou, dinamic, în care imaginea se organizează pe baza ritmului. Constructiviștii Pevsner și Gabo propun înlocuirea ritmurilor statice cu ritmuri cinetice, ca forme fundamentale ale percepției realului. Brâncuși își construiește sculptura pe folosirea ritmurilor combinate optice și tactile ; Delaunay vede în ritm principiul ordonator al picturii sale rezumată la culoare ; Moore mizează pe rolul activ al volumului interior, pe echilibrul dinamic al plinului și al vidului ; Franchina și Iacobsen prin întreruperea continuității exteriorului doresc să facă vizibile elemente dinamice ale materiei. „Problema ritmului comandă întreaga dezvoltare a artei contemporane“ (Francastel).

Tendințele novatoare ale artei moderne se manifestă și în domeniul materialelor. De la valorificarea valențelor sugestive și expresive ale materialelor tradiționale, arta modernă trece treptat la părăsirea acestora și la adoptarea unora noi ca plasticul, cauciucul, aluminiul, lumina fluorescentă. Se renunță la penel, și la daltă în favoarea aparatului de sudură și a laserului. Deseori artistul este tentat să-și estompeze personalitatea, subordonînd-o materialului folosit. „Trebuie să lăsăm să se producă

Scanned with OKEN Scanner

și să apară toate hazardurile care sînt proprii materiei folosite, trebuie să redăm materiei drepturile sale" — afirmă Jean Dubuffet. Dispare treptat distincția dintre materialele frumoase, nobile și cele urîte. Rauschenberg și Jasper Johns privilegiază deșeul. Materialele sordide și degradate s-ar părea că exercită o adevărată fascinație. Arman, de exemplu, prezintă o lucrare confecționată din tuburi folosite. De la materialele reale artiștii trec la substanțe „imaginare" imitînd organizări opace și complicate. Klee folosește pentru o lucrare acuarelă pe voal grunduit cu ghips și aplicat pe lemn cu suprafață ceruită. Arnold Gehlen numește „naturalism fantastic" această tendință.

În urma creșterii coeficientului de tehnicitate, apare chiar *pericolul ca opera să se justifice nu prin ceea ce este, ci prin modul producerii sale,* prin originalitatea tehnicii sale, pericolul ca „actul de a face să dispară înapoia actului de a face realizabil" (Alfred Pohl). Estomparea artistului în fața materialului poate duce — în extremis — la o adevărată *capitulare* în fața obiectului. Artistul nu mai produce un artifex ; el prezintă un obiect uzual drept obiect de artă. În acest caz, criteriul creației se rezumă la desprinderea obiectului din conexiunile sale firești și integrarea sa în noi conexiuni, inexistente în realitate. În locul operei tradiționale, marcată de personalitatea creatorului, apare un obiect depersonalizat, chemat să reprezinte *neutralitatea tehnicii.* Pictorul Daniel Buren consideră că artistul ar comite chiar o crimă impunînd spectatorului angoasa sa, viziunea sa asupra lumii, căci astfel opera creată rămîne un ecran expresiv pe care obiectul proiectat apare sub forma iluziilor artistului. Soluția este eliminarea iluziei și transformarea „operei" în gîndire brută, anonimă cu tăierea comunicației estetice. Lucrul prezentat nu va mai avea nici o funcție, nici estetică, nici morală, nici comercială. Observatorul

Scanned with OKEN Scanner

va fi singur cu el însuși, confruntat cu el însuși. Artistul dispare în același timp cu arta, cedînd fiecăruia deplina sa responsabilitate cu privire la raporturile sale cu lumea.

Una din sursele istorice al atitudinii care găsește un fundament teoretic dus pînă la ultimele limite la Buren este *fetișizarea* obiectului de uz care trimite în egală măsură la Tatlin (creația se justifică numai atunci cînd produce un obiect de consum) și la Bauhaus (artă = modelare de obiecte și ambianță). Adevăratul „strămoș" este însă Duchamp cu al său ready-made bazat pe crezul că „orice este artă din momentul ce îl scoatem din contextul său, sau îl arătăm cu degetul". Seria continuă prin dada și prin pop-artul anilor '60, care mizează pe reacția șoc.

Tendința de adecvare la știință se concretizează și în redarea structurii microscopice a materiei, în tendința de a reprezenta proprietățile generale, abstracte ale materiei, de a prezenta un fel de „realism stenografic" (Gehlen). [1]

Am încercat să relevăm unele corespondențe între activitatea artistică și activitatea tehnico-științifică, corespondențe firești deoarece ambele își trag seva din același sol al socialului. Și cum era noastră este și cea a desfășurării largi a revoluției tehnico-științifice, *constatăm un coeficient mărit de tehnicitate al artei moderne;* or, întrebarea legitimă care se ridică este aceea cu privire la raportul dintre tehnicitate și ideologie în această artă. Prin coeficientul său de tehnicitate, arta tinde spre uni-

---

[1] Arnold Gehlen consideră sterilă pentru artă prezentarea proceselor fizice, citînd în sens pozitiv cuvintele rostite de Klaus Ficher cu ocazia deschiderii unei expoziții: „Nu căutați neapărat procesele elementelor primare, corelațiile fizicii nucleare, valorile de viteză ale tehnicii rachetelor, concepția einsteniană a spațiului — timp! Toate acestea au foarte puțin de-a face cu pictura și îndepărtează de ea".

versalitate. Oare cuantumul mărit de tehnicitate nu neutralizează ideologicul? Vom încerca să răspundem la această întrebare demonstrînd că faptul artistic contemporan nu reușește să iasă din sfera ideologicului.

Opera de artă are un dublu statut. Ca artifex, ca obiect produs de om, prin onticitatea sa se integrează în existența socială. Ca realitate spirituală, ea face parte din sfera conștiinței sociale, iar prin intermediul acesteia aparține cîmpului semantic al culturii unei societăți. Dacă determinarea de artifex al operei îi acordă acesteia o independență relativă față de componentele ideologice (spunem relativă deoarece am văzut că chiar un element aparent atît de neutru cum este canalul de difuzare — care în cazul artelor tehnologice de masă constituie suportul tehnic al operei — transmite un comesaj sintactic cu o semnificație socială uneori foarte mare), *determinarea sa de componentă spirituală o plasează în miezul ideologicului:* prin intenționalitate, context de semnificații, finalitate socială — care se dezvăluie prin intermediul cîmpului cultural, decisiv în constituirea valorilor — și, masiv, prin „aura" filosofică ce învăluie orice creație artistică.

Dublul statut al operei favorizează în arta secolului nostru cristalizarea a două orientări, ambele unilaterale și absolutizante, tributare la rîndul lor unor atitudini filosofice:

— absolutizarea determinării obiectuale a operei, a onticității sale;

— absolutizarea componenței spirituale a operei, a rolului subiectivității creatoare.

A. *Prima orientare reprezintă o capitulare în fața materialului, a tehnicii.* În cazul cel mai bun, opera încearcă să extrapoleze vizual o relație tehnică sau științifică, artistul făcînd dovada unei confuzii mecaniciste între luarea în stăpînire științifico-tehnică și cea artistică a realității, *a unei identificări reduc-*

Scanned with OKEN Scanner

ționiste a relațiilor sociale cu cele tehnice, ignorînd că între componentele tehnico-științifice și artă se interpune ecranul mediator al relațiilor economice, politice, filosofice, morale. În majoritatea cazurilor, însă, „artistul" — de acum sîntem obligați să folosim ghilimelele deoarece intrăm în domeniul para sau anti-artei — nu vrea să semnifice nimic ; el prezintă obiecte programatic golite de semnificație și, totuși, aceste obiecte, expresii ale „artei brute", prin *simplul fapt că vin cu pretenția de a fi incluse în cîmpul artei, semnifică ;* ele ne vorbesc despre o lume dominată de *alienare* și *reificare,* despre un univers în care omul se degradează în obiect uman. Adepții artei obiectuale o prezintă pe aceasta uneori ca pe o guerilă împotriva culturii instituționalizate ; în realitate este o *guerilă împotriva omului ca subiect creator, ca stăpîn al universului făurit de el, ca ferment activ al istoriei.*

Dorința de a vida arta de om, solidară cu tendința „noului val" francez de a vida literatura de subiect, dorința de a invada lumea omului cu obiecte brute, este revelatoare pentru societatea de consum lipsită de orizont umanist, în care omul nu prea știe ce să înceapă cu el însuși, iar „artistul nu este sigur de viața sa, de sensul vieții" (A. Moles). *Nu întîmplător epoca de înflorire a acestor orientări coincide cu epoca de glorie a structuralismului filosofic antiumanist de tip Michel Foucault.*

B. *A doua orientare (expresionismul, suprarealismul, abstracționismul liric, informalul), alegînd ca sistem de referință absolut subiectivitatea, ne proiectează în universul de gîndire existențialist cu care prezintă similitudini frapante.* Curentele amintite abordează o atitudine specială față de viață, înrudită cu cea existențialistă (refuzul realității, exaltarea eului), folosesc categorii fundamentale ale gîndirii existențialiste (angoasa, absurdul, neantizarea, singurătatea, incomunicabilitatea). O dimen-

Scanned with OKEN Scanner

siune comună este ambiguitatea, contrarietatea, tensiunea internă, posibilitatea unor tendințe de evoluție divergente și chiar opuse din punct de vedere ideologic, estetic și social. [1]

Ideile primei grupări expresioniste „Die Brücke" sînt marcate de Kirkegaard și Nietzsche. Optica acestei grupări este cea a exilatului. Un univers străin, amenințător, urît, impregnat de violență, bîntuit de rău se opune ființei umane chinuite și înspăimîntate. Pictorii celei de a doua grupări expresioniste „Der blaue Reiter", cu mult mai avansați în refuzul realității și în exaltarea subiectivității, privesc pictura ca pe un exercițiu al libertății interioare, ca pe o aventură avînd ca scop contactul cu esența misterioasă, spirituală a realității. Deviza lui Kandinsky „a vorbi despre misterios prin misterios" relevă o concepție despre artă înrudită cu cea a lui Heidegger și Jaspers, pentru primul arta fiind o revelație a misterului existențial, o „aletheia", iar pentru al doilea o deschidere spre transcendența mascată de aparență, o modalitate de citire a cifrurilor transcendenței insesizabile prin intermediul cunoașterii conceptuale. Dintre pictorii suprarealiști, italianul De Chirico este cel mai aproape de universul spiritual existențialist. El ne introduce într-o lume absurdă, halucinantă, ambiguă, plină de lucruri tangibile și totuși insesizabile, misterioase, în care omul este un exilat condamnat la singurătate și incomunicabilitate.

Aderența la un univers filosofic poate fi demonstrată și în cazul unor orientări mai „tehni-

---

[1] Criticul tialian de Micheli, în *Avangarda artistică a secolului XX*, distinge trei atitudini în sînul expresionismului :

a divinizarea forțelor naturii, a instinctelor — vezi Nolde ;

b refugierea din universul mecanizat în împărăția spiritului — vezi Klee ;

c o poziție activă, critică, polemică, demascatoare față de societatea burgheză — vezi Grosz.

Scanned with OKEN Scanner

ciste". E semnificativ în acest sens curentul numit informal (Pollock, Tobey, Fautrier, Mathieu, Burri, Wols, Saura, Vedova etc.). Programatic, informalul refuză orice ideologie, mai mult decît atît, refuză orice *hic et nunc*, esența creației fiind doar încleștarea gestului creator cu materia, tehnica producerii fiind chiar procesul constitutiv al creației. În realitate, însă, *informalul nu este și nu poate fi dezideologizat. Gestul creator este angrenat într-o rețea și dobîndește semnificații sociale și ideologice chiar dacă acesta nu se conștientizează la nivelul conștiinței reflexive artistice.* Giulio Argan vede astfel în informal expresia „miracolului economic" ca artă producătoare de valori de minimă durată. Corespondența dintre informal și neocapitalism se bazează pe un sistem comun de valorizare, criteriile de bază fiind mobilitatea și răspunsul precis la o existență de moment. Drama informalului este, de fapt, o reeditare modernă a dramei „artei pentru artă" din secolul XIX. *Protestul implicit, prin refuzul ideologiei societății de consum, împotriva unei anumite organizări sociale se convertește obiectiv în expresia cerințelor societății respective.* Intenționat, artistul informal refuză să fie un specialist, un emițător de imagini standard, refuză să se integreze în aparatul de condiționare, de manipulare a societății de consum împingînd arta, într-un sens, chiar dincolo de hotarele reprezentării. Obiectiv, el exprimă idealurile acestei societăți. Argan, în analiza pe care o face informalului, desprinde și alte aspecte de ordin ideologic. Replică protestatară la designul contemporan ca artă a cantității, a omului manipulat, informalul se investește chiar cu virtuțile unui luptător pentru autenticitate. „În fondul oricărei picturi sau sculpturi informale — spune Argan — găsim gîndul sau imaginea morții. Acesta este răspunsul artei dat modului neautentic de viață, impus oamenilor și astfel arta a ajuns pe propriul ei cont

Scanned with OKEN Scanner

la a exista pentru moarte a lui Heidegger : nu dintr-o concepție despre lume pesimistă sau deprimată ci din cauza certitudinii ponderate la care s-a ajuns, că dacă viața este aceea dusă azi de lume, singurul mod de a fi, de a exista, de a nu accepta sub nici o formă de a înceta de a fi este „existența pentru moarte". [1]

Subiectivismul absolutizat, definitoriu pentru existenţialism este prezent şi în constructivism. „Cunoaștem numai ce îndeplinim, ce facem, ce construim — spune Gabo — și tot ceea ce facem și construim sînt realități. Eu le numesc imagini, cred că sînt realitatea însăși și că dincolo de ele nu mai există nici o altă realitate, doar dacă noi, în procesul nostru creator schimbăm aceste imagini : atunci am creat noi realități. ...Într-o astfel de filosofie nu există nici o diferență între artă și știință, ambele sînt artă". [2]

Din drumul anevoios, contradictoriu, plin de capcane, fundături şi deseori derutant al artei secolului XX putem desprinde cîteva concluzii :

Arta trece printr-un moment socratic. Prinsă în vîrtejul mutaţiilor sociale şi oarecum stressată de acestea, împinsă în planul al doilea de dezvoltarea vertiginoasă a tehnicii şi a ştiinţei, ea se autoexplorează, își încearcă posibilitățile, își tatonează limitele în căutarea acelei „căi regale" care să-şi permită autoexprimarea optimală. Eliberată de legăturile sale tradiționale, ea și-a schimbat sistemele de referință, scopurile, modalitățile de expresie ; uneori, prin experimentările sale a ajuns la puncte moarte, la un pas de autodesființare, de distrucția formei artistice și a forței imaginative, dar a avut întotdeauna vigoarea necesară să renască din propria-i cenușă, deși teoreticieni prestigioși la aduna-

---

[1] Giulio Argan, *op. cit.*, p. 75.

[2] Apud Arnold Gehlen, *Imagini ale timpului*, Editura „Meridiane", 1974, p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

rea generală a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (A.I.C.A.) de la Veneția, 1964, au vehiculat ideea că s-ar putea ca omul de mîine să nu aibă nevoie de artă, iar la Congresul Internațional de estetică din București, 1972, o temă centrală a fost moartea artei. Ceea ce a devenit însă clar este faptul că lumea modernă cu posibilitățile implicate cere o nouă artă ; și această artă există, chiar dacă într-o formă insuficient de maturizată.

Una din principalele limitări care implicit constituie și o înjosire a demnității artei este transformarea creațiilor artistice în obiecte de consum și supunerea lor prin intermediul cîmpului cultural fluctuațiilor pieții și ale modei. Adunarea generală a A.I.C.A. de la Veneția 1964 și-a exprimat profunda îngrijorare de a vedea comerțul distrugînd arta spre profitul unor mode pe cît de efemere, pe atît de rentabile. În *Asphixiante culture*, Jean Dubuffet denunță dualitatea cultură-comerț. Într-o asemenea societate, arată Jean Cassou, funcția artei adevărate nu poate fi decît critică, contestatară. Dar societatea de consum recuperează pînă și refuzul, lucrările contestatarilor Arman, César, Raysse și chiar ale lui Dubuffet, în cîțiva ani ajungînd în colecții oficiale și personale de talia celei a lui Pompidou. Or, în aceste condiții ne putem pune întrebarea : oare refuzul, retragerea nu se transformă cumva în impostură ? Iată deci limitările unui anumit „refuz". Michel Ragon vede în acești contestatari folclorul societății de consum. Ei sînt la fel de integrați ca și cei care fac apologetica acestei societăți. „Societatea de consum îi agreiază ; ei reprezintă și conștiința sa nepătată. Societatea burgheză se acomodează cu mult mai bine cu Gauguin la Tahiti decît cu Courbet în Place Vendôme". [1]

---

[1] Michel Ragon : *L'artiste et la société*, în volumul *Art et contestation*, ed. *La Connaissance*, Bruxelles, 1968, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Despre limitările Designului am vorbit deja; acesta nu-și poate realiza misiunea majoră în condițiile capitalismului. Fără îndoială, posibilitățile create pentru „democratizarea" artei (opere multiplicabile, industrializabile, integrate în mediul de viață etc.) sînt folosite din plin de capitalism, dar aservite intereselor proprii și împotriva intereselor fundamentale ale acestor ramuri artistice. Minunatele posibilități pe care era tehnologică le deschide pentru artă nu se pot realiza plenar decît prin integrarea artei în orizontul valorilor comuniste, adică prin *socializarea artei*.

Scanned with OKEN Scanner

CORELAȚIA DINTRE ARTĂ ȘI MORALĂ ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

În definirea destinului contemporan al omului se impune tot mai mult imperativul de tip socratic al cunoașterii de sine, ca personalitate armonios dezvoltată, ce cuprinde totalitatea „puterilor umane", implicînd, deci, exercitarea optimă a facultăților cognitive de ordin artistic sau științific, ca și a acelora valorizatoare de ordin moral. Față de specializarea tehnologică sau în raport cu fenomenele de criză culturală și dezagregare a valorilor nicicînd nu s-a impus cu atîta stringență ca în prezent o strategie a dezvoltării și educației care să pună în joc toate puterile creatoare ale spiritului într-un proces unic de solidarizare a valorilor, îndeosebi a celor fundamentale.

Frumusețea omului este de neconceput în afara moralei deoarece un monstru sub raport etic nu poate fi frumos în adevăratul sens al cuvîntului, aceasta pe de o parte, iar pe de altă parte corpul omului se întregește continuu prin muncă, reproducerii sale „naturale" i se adaugă, odată cu civilizația și cultura, capacitatea de a făuri bunuri materiale și spirituale, dar și, implicit, de a se remodela pe sine, perfecționîndu-se continuu.

În condițiile vieții contemporane, odată cu revoluția științifico-tehnică și cu apariția noii societăți socialiste, atît arta cît și morala sînt investite cu superioare virtuți de revelare a omenescului. Semnificația actuală a interrelației artă-morală decurge din noua lor misiune socială, din funcția

Scanned with OKEN Scanner

transformatoare-educativă pe care o îndeplinește în mod specific alături de celelalte forme de cultură spiritual-ideologică, politică, filosofică, științifică, cu implicații adînci în ce privește prezentul și viitorul omenirii ; cu atît mai mult cu cît în ultimul secol au avut loc mișcări sociale fără precedent ca amploare și adîncime, iar aspirațiile umane către o lume clădită pe valorile binelui și frumosului, a dreptății și a libertății sînt mai puternice ca oricînd. Dealtminteri, însăși istoria artei relevă legăturile ei cu viața morală nu numai sub aspect genetic, la nivel ontic, dar și la nivelul cunoașterii, ambele constituind momente integratoare specifice ale procesului istoric cultural. Numai ignorînd acest adevăr mai sînt posibile interpretări ideologice autonomist-estetice ce preconizează ierarhii lipsite de temei și opoziții arbitrare pînă la separarea artei de morală. De asemenea, dintr-o perspectivă fals obiectivă și îngust pragmatică, se uzează eronat de principiul determinării artei și moralei de către factorul material economic, aplicat în mod simplist și vulgarizant, ceea ce duce la negarea sau minimalizarea specificității și „personalității" lor ca factori spirituali ai ansamblului social ; se denaturează și se diminuează însăși complexitatea vieții sociale, a progresului creator, deoarece, în afara acțiunii lor specifice, nu există nici artă și nici morală. Arta și morala se preocupă de om în integritatea sa socială și antropologică și au în vedere totalitatea elementelor ce alcătuiesc viața spirituală a fiecărei societăți, a fiecărei națiuni, a fiecărui popor.

Explicînd influența complexă a artei în viața socială, G. Lukacs se referă la însemnătatea tratării caracterului educativ moral-social al artei la Baudelaire, al cărui simț estetic nu va fi contestat de nimeni și care, în studiul despre arta romantică, duce lupta pe două fronturi : „Este arta folositoare ? întreabă Baudelaire și răspunde fără re-

Scanned with OKEN Scanner

zerve : „Da“ și continuă „De ce ? Pentru că e artă. Există vreo artă dăunătoare ? Da. Aceea care tulbură condițiile vieții. Viciul e atrăgător, trebuie deci zugrăvit atrăgător ; tîrăște după sine boli și dureri morale specifice ; ele trebuie să fie descrise... Desfid pe oricine să găsească măcar o singură operă de imaginație care să întrunească toate condițiile frumosului și să fie dăunătoare...

Și împotriva extremei opuse : Gustul nestăpînit pentru formă, duce la dezordini monstruoase și necunoscute.

Înghițite de patima pentru frumos, pentru nostim, pentru drăgălaș, pentru pitoresc, căci există etape, noțiunile de dreptate și de adevăr se pierd. Pasiunea frenetică pentru artă e un cancer care devorează totul ; și cum absența categorică a dreptății și a adevărului în artă e totuna cu absența artei, omul în întregul lui piere ; specializarea excesivă a unei facultăți îl duce la neant“ [1].

Cele expuse mai sus ne duc la convingerea că depășirea celor două falsificări constă în „intenția obiectivă“ a operei de artă îndreptată către omul concret. Această tendință, această intenție este puternică și vie, chiar dacă nu e directă sau pe deplin conștientă, dar ea se exprimă în totalitatea operei, în totalitatea artei.

Întrucît obiectul ambelor sisteme de reflectare, al artei și moralei, este aceeași realitate obiectivă, omul și viața lui socială, este desigur inevitabil ca să apară în dezvoltarea lor istorică intersectări și influențe reciproce. Trebuie ținut seama însă de faptul că nici un moment istoric-cultural nu e omogen, ci e plin de contradicții, iar în anumite condiții social-istorice, instabilitatea și nesiguranța eforturilor sociale pot duce și la perturbarea mecanismelor de

---

[1] Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, traducere de Liliana Țopa, Ed. pt. lit. univ., București, 1968, p. 35-43.

Scanned with OKEN Scanner

condiționare social-istorică a reprezentărilor etice sau estetice despre realitate și adevăr. În aceste condiții se pune cu mai multă acuitate problema unei arte noi, a unei culturi noi care, dincolo de incertitudinile și precaritatea unui moment istoric, să descopere și să potențeze ceea ce este permanență umană și vitalitate spirituală, resursele de gîndire și acțiune revoluționară.

În acest sens, Antonio Gramsci vorbea de lupta pentru o nouă cultură, adică pentru o nouă viață morală, care nu poate să nu fie intim legată de o nouă intuiție a vieții, pînă acolo încît să devină un mod nou de a simți și de a vedea realitatea și prin urmare, o lume intern legată prin natura sa de „artiști posibili" și de „operele de artă posibile" [1].

Subliniind în mod deosebit valoarea artistică a operei literare, A. Gramsci nu apreciază arta numai prin influența autorului pe baza mesajului încorporat în text, ci prin validitatea artistică totală a sensului operei. De aceea conceptul de moment istorico-social nu i se pare lui A. Gramsci edificator pentru explicarea mesajului unui text literar decît pe planul referințelor de ordin moral sau politico-social pe care le însumează.

Valoarea perenă a artei, originalitatea operei de artă constă în fixarea unui proces dinamic, unei decantări spirituale. Ideea la care artistul ajunge poate fi depășită și înlocuită cu alta, în timp ce demersul său spiritual, întrucît este esențial uman, nu îmbătrînește, nu se perimează, ci rămîne întotdeauna prin ceva, exemplar moral, concretizat în unicatul operei de artă ; ceea ce trece pentru totdeauna în operă și rămîne nepieritor este efortul spiritual artistic ca atare.

Gradul înalt de spiritualitate artistică emană odată cu opera de artă, pe măsură ce autorul ei dă viață unui real artistic unic, mereu diferit, rapor-

---

[1] A. Gramsci, *Opere alese*, Ed. politică, Buc., 1969, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

tîndu-se la același obiect sau la aceeași existență. „Realul artistic trece prin om. Omul este materia și substanța sa cea mai de preț, tot așa cum realul artistic este materia și substanța demiurgică a omului. Realul artistic încarcă obiectele lumii omului cu energii care se convertesc în tot atîtea dimensiuni vitale în sfera realității și idealurilor omului. El își are sorgintea în tensiunea dintre vis și realitate, iubire și ură, rațional și irațional, existență și neant, natural și supranatural, logic și ilogic. Realul artistic este un posibil (G. Călinescu) la nivelul tuturor acestor ipostaze și dimensiuni omenești“ [1].

Spiritualitatea artistică implică dintotdeauna pe om cu înfățișarea sa morală deoarece artistul, odată cu realul artistic, dă naștere în opera de artă nu unei frumuseți extraterestre, abstracte, ci acelei frumuseți individuale al cărui element esențial îl constituie fizionomia lui morală. Operele de artă nicicînd nu sînt indiferente față de viața moral-umană, în măsura în care ele surprind din totdeauna frumusețea sau hidoșenia unor caractere omenești, ca și raporturile complexe dintre individ și societate, dintre om și colectiv, acesta din urmă fiind reprezentat de familie, clasa socială, stat, societate, națiune și popor.

Din constatările de mai sus reiese că *opera de artă se integrează vieții psihice și spirituale a oamenilor, o influențează prin caracterul ei artistic, dar în același timp prin sentimentele și atitudinile de viață pe care le vehiculează prin chiar intermediul calităților artistice.*

Și atunci de ce ar fi exclus ca opera să fie frumoasă datorită conținutului ei moral și nu numai datorită formei sale ? întreabă Antonio Gramsci. Ar fi chiar de văzut, afirmă el, dacă o operă de artă

---

[1] *Conceptul de realitate în artă*, Ed. „Meridiane“, 1972, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

nu e ratată atunci cînd autorul ei a fost deviat de preocupări practice exterioare, adică artificiale și nesincere [1].

Arta e expresia cea mai vie a unei reînnoiri intelectuale și morale tocmai pentru că și în măsura în care e inspirată de realitatea moral-spirituală, de exigențele sociale și spirituale ale unei epoci și ale unei societăți date și tocmai prin aceasta își îndeplinește nobila misiune umanizatoare.

„Creația artistică la baza căreia se află dialectica materialistă, filosofia noastră revoluționară despre lume — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să-și tragă seva din realitatea social-istorică în mijlocul căreia se naște, ea fiind incompatibilă cu înstrăinarea de viață, cu lipsa de țel, cu gratuitatea, cu așa-zisul principiu al artei pentru artă infirmat de întreaga dezvoltare a culturii universale“ [2].

Istoria culturii și esteticii românești atestă plăsmuirea fiecărei opere de artă literară, mai presus de orice, ca „o dedicație“ făcută comunității umane spre a conduce către înalte virtuți specifice. Participanți activi la marile experiențe sociale, artiștii patrioți prin mijloace specifice de comunicare și de creație au devenit figuri cu adevărat reprezentative pentru timpul lor și pentru spiritualitatea propriului lor popor. Ca om al cetății, artistul patriot devine un continuu mijlocitor între trecut și prezent, între trăirile individuale și experiența socială, militant pentru progresul social, pentru perfecționarea morală a omului, investit a participa lucid și responsabil la destinul istoric al propriului său popor.

Tezaurul culturii spirituale românești dezvăluie relația artă-morală ca o coordonată definitorie a spiritualității noastre, exemplar univers de proiecte ideale în care binele națiunii exprimă condiția de

---

[1] A. Gramsci, *Opere alese*, Ed. politică, București, 1969.
[2] *Congresul educației politice și al culturii socialiste*. Editura politică, București, 1976, pp. 55.

Scanned with OKEN Scanner

existență românească ca existență națională. În condițiile unei istorii vitrege în care românii trebuiau să-și apere cu sacrificii ființa națională, întreaga artă ca și reflecțiile filosofice despre artă au fost de la început orientate spre probleme vitale privind *existența* și *conștiința istorică* a poporului român. De aceea, reflecțiile teoretice asupra problemelor generale ale esteticului, ale specificității artistice nu s-au afirmat ca speculații dogmatice, vizînd alcătuirea unor canoane estetice, a unor sisteme închise de gîndire, ci a fost impusă de nevoia unui studiu de adîncime, specializat asupra naturii fenomenului artistic, în primul rînd a creației artistice naționale.

Automatizarea relativă a fenomenelor de artă propriu-zise coincide, încă de la primele începuturi de creație artistică națională, cu conștientizarea cerinței de explorare mai adecvată a segmentului ireductibil de umanitate pe care-l reprezintă poporul român. Toate spiritele înaintate din istoria culturii românești au înțeles că misiunea lor cea mai nobilă este de a contribui la îmbogățirea și înfrumusețarea vieții spirituale a poporului la lupta sa pentru libertate socială și națională, afirmînd cu tărie angajarea moral-socială, participarea artei de factură națională la lupta pentru transformarea generală a societății românești.

Vocația social-morală a artei nu înseamnă reducționism etic sau sociologic, ci implică o unitate organică între autonomia sa estetică, ca nucleu de „puritate" și originalitatea, și eteronomie, ce vizează elementele de „impuritate" a artei, în primul rînd socialitatea și moralitatea sa intrinsecă, resorbită în însăși substanța ireductibilă a artei.

Dacă morala exprimă de fiecare dată locul și destinul omului în lume, ceea ce presupune o anumită atitudine concret-istorică față de bine, rău, datorie, libertate, responsabilitate, ca manifestări ale

Scanned with OKEN Scanner

personalității morale, arta, întrucît dezvăluie rolul omului ca demiurg în lume, aduce cu sine nu numai noi forme artistice, ci și o nouă modalitate de cunoaștere și înțelegere a lumii și o nouă realitate social-culturală. Astfel, arta este în esență o nouă lume, construită de om în plan ideal imaginar.

Îmbogățirea neîncetată a formelor de expresie în artă impulsionează și o adîncă interferență a diferitelor forme de cultură, descoperirea de noi principii și valori umane. *Tocmai în această ipostază de nouă realitate, arta reprezintă un factor activ* și *nu un simplu ornament, întrucît ea presupune un nou statut de conștiință și impulsionează puternic reflexia politică, etică, filosofică.*

Obiectul cercetării noastre îl constituie funcționalitatea concretă, în cuprinsul și devenirea societății românești, a acestor adevăruri fundamentate de filosofia artei, respectiv, avem în vedere procesualitatea dialectică a culturii spirituale românești, etapele distincte ale genezei și evoluției artei naționale din punct de vedere al corelației sale cu conștiința morală, ținînd seama de faptul că evoluția artei și a gîndirii estetice românești coincide și corespunde cu însăși momentele vieții naționale, ale formării și desăvîrșirii statului român modern, al modernizării societății românești.

Avînd în vedere caracteristicile devenirii ființei noastre naționale, coordonatele specificității ei în rîndul popoarelor europene, *în linii mari se conturează cîteva momente principale, ale unui bogat și adînc proces cultural de artă românească angajată.* În acest proces, conținutul angajării morale a artei se îmbogățește și se diversifică pe măsura maturizării culturii și civilizației românești. În cele ce urmează ne vom opri doar la primele momente ce atestă unitatea dintre etic și estetic în istoria culturii românești.

Scanned with OKEN Scanner

1. Momentul folcloric sau al culturii populare

Istoria grelelor încercări prin care a trecut stă mărturie despre ființa națională românească caracterizată printr-o uimitoare capacitate de rezistență, optimism, vitalitate și robustețe, din care se va hrăni o artă națională la fel de optimistă și robustă, adînc impulsionată de o simțire și gîndire moral-socială, întemeiată pe înalte virtuți umane, între care spiritul de solidaritate patriotică, voința de dreptate, cinstea și omenia, bucuria de viață etc.

Cele mai gingașe, mai pure sentimente sînt cîntate în doine și balade, care exprimă sufletul poporului român apăsat de melancolie, dar și de o caldă speranță întrucît melancolia doinei este completată cu vivacitatea dansurilor, a umorului românesc, a proverbelor și zicătorilor, ce reprezintă nu numai izvorul nesecat al artei noastre, dar și o modalitate de rezistență morală, de detașare și depășire a unor realități crude.

Din abordarea într-o perspectivă ontologică a raportului dintre artă și morală în coordonatele societății românești, se detașează o problematică privind circuitul permanent între artă și morală, ce se manifestă mai întîi în creația populară, formă anonimă, integratoare, de cultură spirituală.

Corelația dintre artă și morală e de natură socială căci modificările în structura societății duc totdeauna la schimbări de mentalitate și de comportare umană, ceea ce își pune pecetea pe artă și literatură.

Literatura populară ca formă a conștiinței sociale, exprimă tot ceea ce a plăsmuit poporul nostru în devenirea sa, în sînul căruia „germenii dinamici mocnesc din plin, determinînd și atitudini active, afirmări de mare vigoare susținînd ca reflex al unor condiții materiale de viață grea cu

Scanned with OKEN Scanner

triste încercări, alături de resemnare o viziune animată de puternice energii creatoare“ [1].

Complexitatea temei morale în *creația populară cuprinde ca o notă caracteristică cîntul și cultul muncii*, din care poetul popular, cu nemărginita-i inteligență și forță de inspirație, face un moment de sărbătoare, în ciuda unor aspecte de înstrăinare și de degradare în condițiile grele ale exploatării. *Poetul popular, înfățișînd epopeea muncii, nu o reduce la rosturile ei strict utilitare, ci îi scrutează înțelesurile adînci ca factor principal de înălțare sufletească*, de înnobilare umană.

Proverbele românești conturează strălucit fizionomia spirituală atît de frumoasă și marcată de umanismul și de omenia poporului român, care-și fixează în ele, cu o excepțională forță creatoare, idealul său etic și estetic. Omenia la români este un principiu fundamental de viață — dar și un mod propriu de a interpreta și aprecia valorile umane în totalitatea lor.

Forța stimulativ-creatoare a acestui ideal de omenie a poporului nostru, va străbate veacurile de la primele începuturi de artă populară românească, proverbe și zicători, balade și cîntece populare, însufleținд figuri și momente literare, întreaga creație cultă, strîns legată și continuu inspirată din viața poporului însuși. „Omenia se răsfrînge în felul de a fi și de a gîndi al poporului nostru, își lasă puternic amprenta în toată creația lui materială și spirituală ; în prispa primitoare a caselor românești, în portul sobru și decent al oamenilor, în echilibrul vieții de fiecare zi, în comportarea lor, în raporturile neamului nostru cu alte popoare, în idealul său etic și estetic. Omul de omenie e patriot, e muncitor și drept ; el cultivă cu înțelepciune

---

[1] Liviu Rusu, *„Viziunea lumii“ în poezia noastră populară*, E.P.L., 1967, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

și cumsecădenie virtuțile și veștejește viciile cu hotărîre și fără cruțare“ [1].

2. Perioada de geneză a artei și culturii naționale

reprezintă un al doilea moment semnificativ în ceea ce privește relația artă-morală ; este vorba de *apariția în Țările Române a unei arte și literaturi autohtone culte care exprimă un ideal moral luminist îndreptat spre promovarea valorilor și particularităților naționale.*

Propulsarea națiunii române în familia națiunilor civilizate ale Europei a declanșat adînci transformări în viața socială și în psihologia indivizilor, ceea ce și-a pus pecetea din plin pe creația spirituală-literară.

Cu toată amploarea schimbărilor produse și fără a nega distanța economică și politică între generația Văcărești lor și cea a lui Kogălniceanu, Bălcescu și Alecsandri — după Paul Cornea — se impune a sublinia o trăsătură de continuitate demnă de reținut : „în direcția principală a fluxului literar nu apare nicăieri la noi conștiința vreunei disensiuni grave între primii apostoli ai luminilor și pașoptiști. Spre deosebire de Occident unde revoluția separă perioada luministă de cea romantică, în Țările Române aceste perioade se suprapun situîndu-se ambele anterior în raport cu revoluția burgheză“ [2].

Începuturile literaturii române moderne se încununează la noi printr-o primă perioadă de gestație a unui bogat proces cultural artistic manifestat pregnant în creația literară, ce corespunde acelor căutări și tendințe specifice luminismului românesc.

---

[1] Ion Dodu Bălan, *Artă și ideal*, Editura „Eminescu“, 1975, p. 43.

[2] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, E.P.L., 1966, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

În această perioadă, deși nu se constituie o artă și o gîndire artistică pe deplin maturizate, găsim reflecții despre rostul social și moral al artei la principalii corifei ai umanismului românesc și, în primul rînd, la strălucitul cărturar de talie europeană care a fost Dimitrie Cantemir.

Umanismul lui Dimitrie Cantemir, fără a fi restrîns la un sens livresc, semnifică înțelegerea mai mult sau mai puțin limpede exprimată a culturii pusă în slujba perfecționării omului și a societății.

Ceea ce individualismul Renașterii subînțelege prin „virtu" (virtute) era, în primul rînd, afirmarea de sine adesea anarhică. D. Cantemir cere imperios echilibrul personalității prin armonizarea valorilor intelectuale cu cele morale și civice.

Curentul luminist preia principiile clasicismului și genurile sale de creație. Pe lîngă speciile clasice se nasc altele noi, cum este pamfletul, care devine din ce în ce mai violent. Se cultivă teatrul și se dezvoltă drama. În general luminismului românesc nu-i lipsește ceea ce face parte din esența curentului în sine, așa cum se manifestă el la scară europeană.

Din punct de vedere al reflecției filozofice despre artă, eopca la care ne referim și pe care am caracterizat-o ca o perioadă de gestație, de tatonări, coincide cu acele căutări și tendințe specifice luminismului românesc, în condițiile inexistenței unei burghezii puternice, interesată în dezvoltarea industriei și a mașinismului, în crearea acelui climat prielnic unei gîndiri materialiste.

Scriitorii din perioada 1780—1830 ,cu toate diferențele determinate de poziția de clasă și formația intelectulă, erau încă din multe puncte de vedere debitori gîndirii religioase. Codul moral în numele căruia e condamnată descompunerea fanariotă și, în genere, concepția moravurilor patronată de marea boierime are la bază virtuțile evanghelice.

Scanned with OKEN Scanner

3. Momentul revoluţionar paşoptist şi al Unirii

Paşoptismul a reacţionat de pe poziţii superioare la problemele vitale ale societăţii şi culturii româneşti, într-o perioadă de răscruce pentru modernizarea şi maturizarea sa revoluţionară, opunînd stării morale de degenerare şi luxură aristocratică o concepţie etică laică ce preconizează înălţarea moravurilor, întărirea virtuţilor sufleteşti necesare în lupta pentru emanciparea şi propăşirea neamului. *Se preconizează drept ideal pozitiv virtutea înţelegîndu-se prin aceasta, în ultimă analiză, realizarea fericirii prin trăirea valorilor morale.*

Pe plan literar, asemenea mutaţii de conştiinţă socială declanşează un proces de laicizare şi de angajare patriotică. Scrisul reprezenta pentru paşoptişti un mijloc de a-i face pe oameni mai buni, era instrument de civilizaţie şi transformare a conştiinţei. Paşoptiştii extind conceptul luminist de finalitate utilitară a artei prin raportare la imperativele momentului istoric.

Sub influenţa romantismului social, ei postulează sarcina educativă a scrisului drept o vocaţie cetăţenească şi insistă asupra ideii de angajare şi responsabilitate socială a artei, accentuează importanţa orientării acesteia către problemele majore ale poporului. „Paşoptiştii sînt nişte artişti cetăţeni sau mai exact nişte cetăţeni care recurg uneori la serviciile literaturii pentru a-şi propaga ideile. Ei ilustrează tipul uman al artistului angajat la care actul creator este în deplină unitate cu fapta de interes obştesc“ [1].

Nevoia unei primeniri a vieţii spirituale e adînc resimţită de scriitorii paşoptişti, dar mijloacele de a o întreprinde sînt timide. În literatură nu există o limbă pe deplin formată, nu există modele anterioare, nu există condiţiile profesionalizării scrisului şi nici chemarea vie a unui public educat.

[1] P. Cornea, *op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, în perspectiva istorică a evoluției civilizației românești moderne, literatura pașoptistă reprezintă *o operă de pionierat, prin care s-a dăruit literaturii „paloșul" luptei pentru o dezvoltare națională, pentru un scris modern; ea a fost o răspîntie decisivă în dezvoltarea artei și culturii românești.*

Afirmînd rostul social și moral al cărturarilor români în această perioadă, Tudor Vianu observa că atitudinea cea mai izbitoare la scriitorii români este atitudinea luptătoare și sentimentul care îi urmărește mai insistent este cel al participării la viața întreagă a poporului lor, la luptele lui contemporane, începînd cu cronicarii care trudeau să demonstreze „a neamului evghenie" cum spunea D. Cantemir, continuînd cu cei dintîi făuritori de literatură, apoi cu scriitorii pașoptiști care manifestă prin scrierile lor un permanent sens activ răsfrîngînd în plan estetic necesitățile obiective majore ale acestei perioade istorice a neamului românesc.

Caracteristică acestei perioade rămîne preocuparea de a face din cultură și artă un bun al poporului, pîrghie a dezvoltării conștiinței naționale. În raport cu luminismul, care avea ca trăsătură esențială moralismul, un moralism asociat rațiunii, dar care se servește de sentiment spre a fi mai bine înțeles, arta și literatura pașoptistă au un sens dinamic iar angajarea națională dobîndește un caracter mai ferm, revoluționar, emancipîndu-se de ideologia reformistă și sectară a boierilor luminați. Este și o etapă nouă a *patriotismului* — din care s-a hrănit întotdeauna cultura românească — orientat acum mai mult spre prezent și viitor decît spre trecut. Însăși explorarea trecutului, îndeosebi a universului spiritual mitic și folcloric, este subordonată unor obiective culturale contemporane vizînd propășirea neamului.

Scanned with OKEN Scanner

Este, de asemeni, *perioada luptei pentru unire* și a apariției unor îndrumători ai culturii naționale ca Heliade Rădulescu și Mihail Kogălniceanu, alături de care au apărut primii reprezentanți români ai poeziei reflexive ca Grigore Alexandrescu, primul istoric vizionar român Nicolae Bălcescu, primul ideolog liric român, creator de proză cu un conținut net patriotic și educativ moral, Al. Russo, alături de acel militant al liricii sociale care a fost Cezar Boliac și de întemeietorul de legendă națională : Dimitrie Bolintineanu. Este, în fine, *perioada redeșteptării naționale* și a începuturilor romantismului românesc cînd, *sentimentul național* se împletește organic cu *moralitatea artei ;* ea reprezintă un moment superior generator de cultură spirituală, acela în care ideile patriotice nu mai rămîn manifeste exterioare operei literare, ci derivă dintr-un amplu și net program patriotic, inspirat de idealul etic național.

Caracteristic fenomenului romantic românesc este apariția acelei orientări noi și a activității unei întregi pleiade de scriitori militanți, înzestrați cu o înaltă conștiință artistică și civică. La Alecu Russo vom găsi împletite, într-un tot, două mari idei directoare, ambele de o deosebită valoare pentru cercetarea permanentă artă-morală pe fondul culturii spirituale naționale.

Într-un plan ontic al realității operei de artă apare însuși temeiul relației de constituire și dezvoltare artă-morală la români : creația populară, ca fapt autentic cultural, ca artă românească anonimă. În al doilea rînd, în plan estetic, vom recunoaște meritul lui Alecu Russo de a dezvălui valoarea estetică intrinsecă a creației literare naționale, alături de valoarea moral-educativă.

Scriitorul militant dorea o literatură izvorîtă direct din realitățile românești, care să oglindească viața, sufletul și idealurile poporului român, fru-

Scanned with OKEN Scanner

moasele sale tradiții, și pleda pentru o limbă națională specific românească, ferită de artificii și exagerări.

O sinteză etico-estetică a epocii de constituire a literaturii române moderne o reprezintă scriitorul Vasile Alecsandri, care va acoperi aria tuturor genurilor — poezie, proză (lirică și epică), teatru (comedie și dramă istorică).

Este caracteristică, din unghiul de vedere al prezentei lucrări, concepția sa asupra funcției moral-educative a teatrului : „Fiindcă noi nu posedăm libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre“ [1].

Un rol deosebit pentru dezvoltarea scrisului românesc angajat din această perioadă l-a jucat de asemeni scriitorul Al. Odobescu, acel erudit și estet [2], cum avea să-l caracterizeze G. Ibrăileanu, și care în articolul *Bazele unei literaturi naționale* din 1855, pleda, în spirit clasicist pentru studierea a „două comori, literatura greacă și cea latină“.

Opera sa *Pseudo-Kynegetikos*, unică în felul ei, rămîne cu adevărat acel prim „muzeu imaginar“ proiectat într-un climat propriu, național românesc ; prin acel prim „tratat original de estetică românească“ Al. Odobescu își aduce alături de o contribuție din cele mai elevate la dezvoltarea ideologiei literare, pilda grăitoare a unei înalte conștiințe morale.

Tabloul vieții literare românești din perioada la care ne referim se întregește și prin opera primului creator de poezie reflexivă, acel La Fontaine al literaturii române care a fost Grigore Alexandrescu.

---

[1] *Istoria literaturii române*, vol. I. București, Ed. științifică 1969, p. 174.

[2] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, ediția a II-a, Iași, Viața românească, 1922, p. 208-217.

Scanned with OKEN Scanner

Forța comunicării lirice a lui Gr. Alexandrescu, mai ales în fabule, va marca nu numai un progres sensibil în perfecțiunea tehnică, dar și elevație morală, situare pe o treaptă etică superioară printr-o pregnantă dimensiune umanistă.

Fără îndoială că o cercetare mai vastă s-ar putea opri cu minuție necesară asupra multor fațete ale acestor prime faze ale creației literare, din unghiul de vedere al temei urmărite aici, dar în spațiul de care dispune prezentul studiu acest lucru nu este cu putință. Să reținem însă cîteva concluzii cu privire la această perioadă în care s-au pus bazele societății și culturii române moderne :

1. *În primul rînd* se cristalizează *o idee literară* a cărei principală menire este să stimuleze sentimentul național și funcția educativ-morală a artei, iar rolul social al literaturii și artei de a răspîndi cultura dobîndește un conținut mai bogat, valențe estetice și etice noi, se diferențiază și se diversifică în funcție de complexitatea sarcinilor sociale revoluționare.

2. *În al doilea rînd,* este un moment prin excelență militant, revoluționar, în care se constituie focarul patriotic-național al literaturii române moderne, se pregătesc premizele și au loc primele manifestări ale romantismului — curent mai unitar ideologic și estetic decît în alte părți.

Scriitorii noștri aparținînd acestui curent, chiar la începuturile sale, „au preferat inspirația istorică și populară legată de realitățile concrete ale patriei și s-au strîns de aceea într-un front — ideologic solidar, ocolind spiritualitatea mistică și contemplativă a unei părți a romantismului european. *Ei nu s-au alăturat nici ramurii pasive, retrograde a romantismului francez, reprezentat într-o măsură de Chateaubriand, nici celui german de tip metafizic cum apare la Kleist sau Novalis, nici celui englez de tip conservator ca la Southey și Coleridge.*

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorii noştri au fost agitatori entuziaşti ai epocii lor în sensul cel mai înalt al cuvîntului" [1].

Recunoaşterea funcţiei morale a literaturii şi artei în genere se integrează în concepţia mai generală a scriitorilor noştri despre rosturile educaţionale ale literaturii în societate. În etapele următoare, de deplină maturizare artistică şi ideologică a literaturii româneşti, ilustrată de mişcările antagoniste, dar în acelaşi timp complementare de la „Junimea" şi „Contemporanul", iar apoi de ascensiunea clasei muncitoare şi a acelor pături progresiste ale societăţii româneşti, au pregătit premisele sociale şi culturale ale înnoirilor revoluţionare ce aveau să se producă jumătate de secol mai tîrziu — valorile morale şi ideologice ale creaţiei literare şi-au găsit întruchipări organice de înaltă ţinută intelectuală şi angajare umanist-patriotică în însăşi substanţa literaturii, în valorile ei estetice specifice, ireductibile.

---

[1] *Istoria literaturii române*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 15-16.

Scanned with OKEN Scanner

SOCIALISMUL ȘI ARTA

Realitatea și arta. În cel fel se raportează arta la lumile din care provine și în perimetrele cărora se înscrie ? — iată o întrebare centrală și pentru cei care cred în consonanțe, și pentru cei dornici de disonanțe. Polemicile lor, istoric determinate și ca atare schimbătoare, nu pot fi tranșate în numele unei la fel de elementare presupuse dreptăți a uneia dintre părți, ca și a nedreptății celeilalte. În acest fel am încercat odinioară să tăiem în două mărul discordiei : jumătatea „progresistă“ era rezervată celor programatic apropiați realului, iar cei manifestînd rețineri față de real erau imediat exilați în jumătatea „retrogradă“. Judecata s-a dovedit sumară, în ciuda bunelor ei intenții. Ea a trebuit să fie reformulată nuanțat și contextual. Despre ce fel de „realitate“ era vorba de fiecare dată, în diversele etape ale secolului trecut sau ale celui prezent ? Căci, după o perioadă a încrederii totale — luminoase și „luministe“ — în acordurile perfecte ce s-ar cuveni statornicite între arta și viața pe atunci încă tinerei orînduiri capitaliste, s-a ajuns curînd la intonarea unor melodii nearmonioase, sceptice sau pesimiste, pentru care răspundeau în cele din urmă condițiile de viață treptat deteriorate și cu care arta nu dorea să fraternizeze. În condițiile tendențiozităților reclamate și impuse de către burghezie sau de către o mică burghezie filistină, artiștii își căutau refugiul într-o presupusă salvatoare „artă pentru artă“. Ea a fost inițial o reacție față de ex-

Scanned with OKEN Scanner

proprierea muncilor artistice în scopuri meschin mercantile ; dar viclenia istoriei a făcut ca după un timp burghezii „epatați" să descopere căile prin care „noncomformismele" înseși să poată fi fructificate în aceleași scopuri : „arta pentru artă" a devenit o tendință favorizată, revolta a fost instituționalizată, „libertatea absolută" s-a conformat nevoilor stăpînitoare.

Ajunși în acest punct, ne aflăm din plin în dialectica socială a unor vremuri mai recente. O seamă de gînditori occidentali nu lipsiți de perspicacitate în diagnosticarea mecanismelor „manipulării" proprii capitalismului vest-european și nord-american tîrziu par să răstoarne raportul îndeobște acceptat dintre realitate și artă într-unul în care o anume artă de avangardă, de șoc, de violentare să „oblige" viața însăși la însănătoșire... e drept că mai degrabă la una „utopică" decît efectivă. Logica urmată de acești analiști (mă refer la cei încadrați „Școlii de la Frankfurt" și printre care, în planul teoretizărilor propriu-zise de estetică, un loc de frunte se cuvine a-i fi atribuit lui Theodor W. Adorno) ar putea fi rezumată cam în felul următor : viața societății capitaliste post-industriale și de „consum" a ajuns atît de falsă la modul global, încît orice tentativă a artei și artistului de a i se adecva va genera noi și complementare falsități, în același fel manipulabile ; în această lume mincinoasă reconstrucția adevărului s-ar putea obține numai printr-o artă absolut diferită de real, situată într-o antinomie totală față de el, negativă și negatoare, dinamitardă și utopică, în măsură să trezească măcar speranța unei eliberări fictive...

„Dialecticilor negative" în care se exersaseră Adorno și colegii săi „de la Frankfurt" nu li se pot, repet, pune la îndoială calitățile, mai cu seamă în planul depistării unor vicii și vicisitudini proprii cadrului social primar avut în vedere (adesea, to-

Scanned with OKEN Scanner

tuși, extins și hipertrofiat). Numai că în cele din urmă soluția propusă și purtînd nu o dată amprenta „esteticizării" se dovedește în întregul ei iluzorie și în parte involuntar convenabilă acelorași privilegiați și privilegii împotriva cărora se revoltă. O viață „rea" amendată printr-o artă „bună" va putea liniștit folosi tribulațiile acesteia din urmă; mai ales dacă este o artă cantonată în experimentalisme estetice destinate unui restrîns public specializat sau de-a dreptul privilegiat. Se pare că o anume realitate nu numai că nu acceptă înnoiri „mimetice" în contact cu o artă declarat nemimetică, dar reușește chiar să supună, încă odată, „revoltele" ei „non-conformiste" unui mecanism destul de conformist al îngurgitării, reproducerii, publicității, adică să le manipuleze prin expropriere.

Oricît am distinge nuanțe și am nunța distincțiile, revoltele în genunchi rămîn mai mult îngenunchiate decît revolte; iluziile se mențin iluzorii, utopiile nu depășesc utopia. Soluțiile efective sînt căutate altundeva — și de către revoluționarii din Occident, întorși cu fața spre praxis, și de către revoluționarii țărilor socialiste, decișI să înnoiască din temelii atît structurile existenței sociale cît și formele conștiinței sociale. Printre ele, artei îi revine un rol important, nicidecum însă decisiv. Orice partizanat și supralicitare dă de bănuit, e greu să crezi că arta sau artistul vor lecui toate relele. Arta își păstrează specificul ,chiar dacă își recunoaște alianțe și interacțiuni. Este situația de astăzi, de la noi, cînd, fără a-și nega identitatea de sine, arta își accentuează — concomitent — identitățile la nivelul ansamblului social din care face parte și al asamblărilor istorice la ale căror înnoiri participă.

Problema de principiu mai veche, dar pe care socialismul o reformulează în virtutea propriilor sale țeluri, privește tot relația artei cu realitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Relația se dovedește și una de exterioritate, dar și una lăuntrică, de implicare a părții — distincte — în întreg. Împotriva celei dintîi, în măsura în care ea este din ce în ce mai strînsă, dar mai cu seamă împotriva celei de a doua, tot mai organică, se pronunță voci neîncrezătoare, prelungind și absolutizînd o limitată stare istorică de neconcordanță dintre efect și cauză sau dintre latură și ansamblu. Critici burghezi ai artei socialiste (în temeiul unor diagnosticări de genul celor invocate sau diferite de ele, pînă la gesticulații prin nimic argumentate) încearcă să ne convingă de imposibilitatea principială a unei arte viabile care se găsește în acord principial cu realitățile înconjurătoare ; pînă la postularea unei pretinse legități estetice atotcuprinzătoare de „divorț“ al artei de viață și de „revoltă“ a ei împotriva vieții, legitate doar ea în măsură să asigure o împlinire artistică perenă.

Numeroase experiențe decisive ale trecutului ne dovedesc și ele cît de unilaterală apare o asemenea concepție în raport cu istoria multimilenară a artei, care a știut foarte bine să împletească un suflu critic într-adevăr consubstanțial cu porniri constructive împărtășite îndeobște în respectiva epocă. O diferență specifică se impune însă în aceste excursii retroactive : din vechi timpuri arta a fost parte și forță a unor configurări sociale fisurate în esența lor, împotrivirea artei față de funciara nedreptate a rînduielilor sociale în cauză detașîndu-se ca atribut definitoriu al ei. În condițiile în care omenirea și-a putut, în schimb, propune o însănătoșire structurală și a trecut la înfăptuirea treptată a acestei înnoiri sociale ,evidentă, chiar dacă nu lipsită de greutăți, frîne, chiar erori — este limpede că patosul critic al artei le va viza din plin pe acestea din urmă, nicidecum însă în numele unei împotriviri globale, ci grație unei alianțe de principiu și de ansamblu cu forțele istorice a-

Scanned with OKEN Scanner

flate în avanscena transformărilor. Alternativa este clară : cel opus socialismului ca program și ca realitate va chema arta noii orînduiri la absolute „non-conformisme" „revoltate", cel convins de viabilitatea și superioritatea noii orînduiri, cu toate cele încă neînfăptuite, va susține nevoia stringentă a criticii tuturor neîmplinirilor, în vederea împlinirilor tot atît de categoric afirmate. Perspectiva reușitei istorice a celei mai grandioase dintre experiențele parcurse pînă acum de omenire, perspectiva efectivă a socialismului și comunismului, va patrona atunci, în egală măsură, negările și afirmările, dialecticile negatoare și afirmatoare. Fiecare dezacord cu ceea ce n-am reuști sau n-am reușit încă, se va corela fiecărui acord cu ceea ce am reușit și trebuie să reușim — o corelare suplă și dinamică pe care arta o va demonstra și ea, cu mijloacele și cu finalizările proprii. Esența întregii concepții despre lume întemeiată de către Marx este critică, iar constructivă pe măsura criticii efectuate : o componentă s-ar surpa în absența celeilalte.

Artei nu i se poate pretinde să fie cu totul altceva și în alt fel decît toate celelalte părți ale organismului socialist ; respectiv, i se poate pretinde așa ceva numai de pe poziții nesocialiste sau antisocialiste. Este și aceasta o poziție, numai că trebuie ca ea să se recunoască în determinările ei exacte și de fond. Determinările artei socialiste sînt tot atît de precise și de substanțiale. Ele favorizează istorica fuziune dintre artă și realitatea socialistă. Pe această platformă, orice discuție este posibilă și de dorit. Arta socialistă nu a reușit încă multe din cele ce-și propune, de fapt proiectul va depăși întotdeauna cu un pas bun realizarea. Luciditatea rămîne prospectoare și ca atare nemulțumită de prezent. Creatoare nu poate fi decît nemulțumirea, în artă ca și în alte domenii. Contează însă nemulțumirea cu finalitate și finalizabilă. Socialismul ca

Scanned with OKEN Scanner

realitate și proiect, ca fapt și ideal rămîne „supratema" tuturor temelor pe care artiștii noștri sînt decișI să le experimenteze și să le finalizeze în operele lor.

Filosofia și arta. În cuvîntarea la Conferința națională a scriitorilor din 1977, tovarășul Nicolae Ceaușescu reafirma ideea după care „forța transformatoare a artei este condiționată într-o măsură hotărîtoare de concepția filosofică ce stă la baza ei".

Implicarea filosofiei în artă, iată o problemă veche și mereu nouă. Cît de veche și întrucît cu adevărat nouă ? În căutarea răspunsului, ar fi de distins două planuri : „filosofi fără voie" artiștii au fost dintotdeauna, deoarece prin vocația lor s-au preocupat de toate cele hotărîtoare pentru om — de viață și de moarte, de prăbușiri și împliniri ; la modul pe deplin conștient ei au devenit însă filosofi treptat și cu deosebire în epoca modernă, în temeiul unor procese revoluționare care i-au obligat la o superioară conștiință de sine istorică : în Europa, premisa acestor cotituri a constituit-o Renașterea, iar propriu-zisa lor conturare s-a produs sub auspiciile revoluțiilor burgheze. Secolul al XIX-lea a reușit performanțe literare și artistice ieșite din comun între altele datorită acestor impulsuri decisive de conștientizare, de proveniență istorică reală și care favorizau o meditație filosofică largă și adîncă în raport cu mai toate preocupările specific estetice. Secolul nostru a moștenit și prelungit acumulările, inclusiv sub aspectul unei mai decise îmbinări dintre spontaneitate și conștiință, ajungînd cu timpul să evidențieze și o serie de suplimentare accente de luciditate, nu în detrimentul talentelor, ci în favoarea liberei lor desfășurări. În interiorul unei relativ moderne continuități s-a conturat astfel o discontinuitate prin excelență contemporană, hrănită de însemnele cele mai recente ale istoriei cît și ale filosofiei care îi cores-

Scanned with OKEN Scanner

punde. Noutatea cea mai pregnantă rămîne socialismul, ca năzuință concretă și ca înfăptuire palpabilă, cu toate cîte le presupune și le generează. Dacă ar fi să ne referim, de pildă, la caracterul rațional și raționalist al meditației de care s-au impregnat multe capodopere ale artei moderne, este limpede că în temeiul și în cadrul socialismului (sau al unei lumi confruntate cu perspectiva dezvoltării socialiste) asistăm nu numai la creșterea ponderii pe care gîndirea o ocupă în artă, dar mai cu seamă la osmozele dintre această gîndire și o corespunzătoare practică instituitoare. Saltul de la explicarea lumii la transformarea ei, transformare efectuată în virtutea unei superioare înțelegeri, nu putea să nu fi remodelat filosofia în ansamblu, ca și eficiența ei pentru creatorii de artă.

Este adevărat că o interpretare dogmatic simplificatoare a superiorității teoriei și practicii socialiste a considerat o vreme nu numai ca indispensabilă dar chiar ca suficientă pentru artă și artist prezența unei solide armături filosofice. Fără să mai vorbim de faptul că în acele vremuri ea nici nu era chiar atît de solidă pe cît se pretindea, de ar fi fost tot nu ar fi putut suplini eventuala lipsă de talent. Iată o altă precizare obligatorie : marxismul, cel autentic, nu a susținut niciodată caracterul suficient pentru artist al concepției filosofice și n-a afirmat că ea ar produce de la sine efecte artistice miraculoase în perene. Arta este și rămîne condiționată, în primă și ultimă instanță, de nivelul talentului, talent în care se adună și se îmbină multe, inclusiv de ordinul lucidei înțelegeri a lucrurilor. O intuitivitate absolută, nesusținută de gîndire, nu există. Cît privește spontaneitatea efectivă, de mare însemnătate în artă, ea acționează diferit în absența sau prezența gîndului

Scanned with OKEN Scanner

călăuzitor, al unui gînd fals sau al unuia adevărat. O gîndire neadevărată poate discredita un talent real, o gîndire adevărată nu poate salva lipsa de talent — între aceste extreme se situează numeroase situații importante.

Odată stabilită nevoia filosofiei, mai cu seamă într-o lume de o complexitate adesea derutantă și pentru luminarea hățișului de relații și procese înconjurătoare, să invocăm cîteva situații în măsură să reliefeze această nevoie lăuntrică a omului de talent contemporan. Artiștii noștri transfigurează în operele lor momente și secvențe ale istoriei naționale, de la începuturi și pînă în zilele noastre. Pentru aceasta ei nu trebuie să fie neapărat istorici de profesie (cu toate că le este adesea indispensabilă o cunoaștere în detalii a izvoarelor trăite și scrise, inclusiv o scrupuloasă documentare de tip științific), dar ei se constituie obligatoriu în filosofi ai istoriei spre a pricepe realele linii de forță ale progresului. Ce s-ar întîmpla dacă vreunul, nesocotind viața și generalizările ei, ar disprețui masele făuritoare ale istoriei vii și s-ar cantona în celebrarea imnic-incantatoare doar a cîtorva personalități, pe care le-ar izola de rest, abstract și atemporal ? De bună seamă, rezultatul nu ne-ar convinge și satisface, istoria însăși estompîndu-și istoricitatea. Invers, acela care va ști să implice totul în particulare coordonate de timp și spațiu, în concreta ființare și devenire dominată de interesele celor mulți — știute sau doar resimțite pe atunci —, își va putea valorifica din plin aptitudinile, inclusiv în raport cu cîte o marcantă figură distinctă pe care în conexiunile ei prezentul și-o revendică pe drept cuvînt. Sau să ne referim la marea problemă contemporană a multora dintre artiștii noștri remarcabili proveniți dintre țărani și preocupați

Scanned with OKEN Scanner

intens de soarta actuală și viitoare a țărănimii. Ar putea ei oare să intuiască exact sensul complex al înnoirilor și reașezărilor în absența unei viziuni filosofice asupra lor ? Cel mînat numai de patimi nepatronate de forța ordonatoare a gîndirii n-ar fi oare tentat să substituie procesului multiform de transformări un singur moment al lor, supralicitînd abuziv „partea" sau „cazul" ? Desigur, scriitorii și artiștii se ocupă de situații și cazuri, natura meseriei lor îi obligă la delimitări individuale, dar prin ele este necesar să transpară stări semnificative. Fiecare situație estetică în parte este, oricum, purtătoarea propriilor ei semnificații, este important însă ca ele să fie dominate de conștiința trează a creatorului, în consonanță cu cele ce se petrec cu adevărat. Sau cele ce s-au petrecut, nu la nivelul unei sau altei doar „întîmplări", ci al întîmplărilor anume reprezentative ; reprezentative, de pildă, pentru un trecut apropiat nouă în timp, constructiv în ciuda unor abuzuri și malformații. Dacă un artist s-ar concentra exclusiv asupra acestora, trecînd cu nepăsare pe lîngă munca dîrză și plină de abnegație a atîtor muncitori, țărani și intelectuali, a atîtor comuniști ridicați din rîndurile lor, cu sau fără voia lui el ne-ar oferi o imagine în care să nu ne recunoaștem devenirea. Și degeaba ne-ar repeta că toate cele descrise le-a văzut și le-a trăit. Pe receptor în fond nu-l interesează cîtimea exactă a unor fapte documentar atestabile, ci acel verosimil și veridic pe care putea foarte bine să le fi inventat fantezia creatoare a autorului, dar în consens cu sensul facerilor și prefacerilor.

Toate sugestiile de mai înainte sînt aproximative, deoarece înaintea elaborării unei opere de artă nimeni nu poate „prescrie" cum „ar trebui" ea să arate ; și nici chiar după elaborarea ei receptorul — inclusiv criticul — nu se află în posesia crite-

Scanned with OKEN Scanner

riilor inafilibile în virtutea cărora să ateste caracterul ei nereprezentativ sau reprezentativ. Am cunoscut destule judecăți de o dezolantă rapiditate și superficialitate, infirmate de dispariția operelor lăudate sau de perenitatea altora respinse, pentru a ne spori grija în aprecieri. Artistul nu este „pîrîtul" iar criticul nu este judecătorul. Între ei, și între ei și public, se statornicesc dialoguri în cursul cărora, prin viața vie a operelor de artă, se dezvăluie stările de fapt, efective. Natura filosofiei implicate într-o lucrare literară sau de artă cere tot atîta finețe de analiză ca și încorporarea ei estetică — mai precis spus, reușita încorporare estetică este aceea care își validează și „sufletul" ideatic. Să nu uităm, în aceeași ordine a complexității, că o intenție filosofică nu trebuie să concorde integral cu realizarea ei artistică, că o știută autonomie relativă a desfășurărilor de imagini poate deplasa „filosofia" voită a operei într-o direcție sau alta, uneori surprinzătoare chiar pentru autor. Spre deosebire de gîndul științific sau filosofic, doar sieși concordant, „gîndul" din artă are nevoie mai cu seamă de artă, iar cunoscutele nepotriviri din istorie între filosofia exterioară-anterioară creației și cea dinlăuntrul plăsmuirilor nu a putut să dispară mecanic în urma înzestrării artiștilor cu o superioară, în coerență și adevăr, concepție despre lume ; concepție care le-a oferit și facilitat, totodată, inedite posibilități de împlinire.

Este vorba, într-un cuvînt, de măsura adevărului pe care îl obține artistul, adevărul fiind concomitent estetic și filosofic, al autorului ca individ și al obștei sale. Cuvîntul care să exprime adevărul este altul în cazul fiecărui mare artist, dar este și al veacului, al orînduirii, al țării de care artistul se simte indisolubil legat. Drept care veacul, orînduirea, țara își vor spune cuvîntul în legătură cu el. Orice operă se susține pe sine, dar nu în vid,

Scanned with OKEN Scanner

ci în contexte istorice și sociale precise. De „textura“ ei are nevoie această lume precisă și schimbătoare. Constructorul noilor uzine, sau al ogoarelor modernizate, sau al laboratoarelor de cercetare va voi să participe din ce în ce mai mult și mai activ la acest dialog, din care au de cîștigat și el și artistul lui. Ultimul cuvînt sugerează apartenențe, ale celorlalți de artiști și ale artiștilor de ceilalți. Apartenențe pe care numai o gîndire filosofică clar orientată le poate explora pînă la capăt.

Moralitatea și arta. Parafrazîndu-l pe Albert Camus, între felul omului de a fi „solitar“ și „solidar“ pare a se întinde o distanță măsurabilă prin înlocuirea unei singure litere. Și totuși, atîția artiști s-au străduit o viață întreagă, în arta lor și în filosofia artei lor, pentru a săvîrși această trecere resimțită ca obligatorie, dar care le opunea atîtea rezistențe lăuntrice ; incifrînd adesea în operele lor cîte o cădere simbolică a cîte unuia dornic dar incapabil să probeze solidaritatea cu semenii săi, damnat și condamnat la o solitudine presupusă fatală...

Adevărul este că mica, în aparență, mutație lexicală exprimă o fundamentală antinomie a epocii moderne. Obsesia unei anumite arte a fost sau a devenit solitudinea, însingurarea, înstrăinarea, atomizarea, egoismul. Egoismul a dus, prin exacerbare, la disoluția unui întreg șir de valori, cu tot mai multă dificultate rearticulate. Reflexul spiritual, inclusiv artistic, al situației putea să fie critic sau complezent și chiar — în extrem — apologetic, atunci cînd se supralicitau iluzorii desprinderi de orice determinări și responsabilități, la unison cu „străinătăți“ și înstrăinări individualiste.

Artistul — în ce fel poate, oare, să contribuie el, prin mijloacele sale specifice, la încetățenirea unor fapte, idei sau sentimente de solidaritate e-

Scanned with OKEN Scanner

fectivă și eficientă ? — iată o altă întrebare pe care în confruntările noastre estetice n-ar trebui să o nesocotim nicicînd.

Să recunoaștem poziția „interpusă" a artistului, între valori individuale și colective, personale și obștești. Individualizată ca sursă și ca împletire, munca lui e menită totodată unei largi audiențe, vizează reverberări cît mai cuprinzătoare. Talentul propriu al unui domeniu considerat inefabil, născînd un produs destinat înțelegerii și îmbogățirii tuturor — iată paradoxul în jurul căruia s-a discutat mult, cu supralicitări într-o direcție sau alta. Și într-adevăr, individualitatea și individualizarea caracteristice activității artistului îl pot predispune pe acesta la individualism, chiar în absența respectivelor presiuni sociale, prin motivații mai degrabă gnoseologice și psihologice ; la rîndul ei, o înțelegere nivelatoare a colectivismului e în măsură să împingă lucrurile pînă la nesocotirea specificului, în absența căruia arta se degradează într-o ilustrare inertă a faptelor preexistente și a concepțiilor exterioare.

Performanța pe care artistul o vizează rămîne irepetabilitatea care să-și reverbereze efectul în mii de variante, asupra a mii de personalități. Legătura se realizează între unicat și grup, la nivelul creatorului, al operei și al receptorului ei. Dar cîtă suplimentară coeziune — spirituală — poate să nască această gingașă și, de la caz la caz, diferită alcătuire ? Arta ca artă nu poate nici schimba fața unei societăți, nici asigura membrilor ei o viață îndestulată ; prin forțe proprii, ea n-a zădărnicit nici un război și n-a repopulat locurile pustiite. Ceea ce arta și-a propus a fost să-i înnobileze pe oamenii angrenați în cele mai diverse munci practice, inclusiv să înnobileze lăuntric procesul și produsul acestor munci. Acea particulară coeziune morală pe care o poate urmări și obține arta este una ajutătoare în raport cu propriu-zisa practică so-

Scanned with OKEN Scanner

cială și constructivă a lumii ; cu toate că se întîmplă ca o funcție secundară și derivată să se metamorfozeze într-o calitate, și ca în hora vie a devenirilor și a creșterilor factorul estetic să ajungă o verigă cimentatoare, în absența căreia să nu mai poată fi presupusă o unitate și o unicitate civilizatorie. Arta influențează uneori direct cursul evenimentelor, efectul ei este alteori mediat și sublimat. Ea poate circumscrie obiectual cîte un destin eliberat din chingile unor tradiții egoiste și care se implică, printr-un superior interes dezinteresat, în totalități umane suple și dinamice ; acest destin poate fi însă și al subiectului receptor de artă, susținut în altruismele lui printr-o creație de excepție. Căci să nu uităm un aspect hotărîtor : altruismul este propriu operei de artă în măsura în care aceasta e gîndită și elaborată pentru ceilalți, din dorința de a comunica, dialoga, convinge și susține. Ducînd acest gînd pînă la capăt, rezultă că arta supraviețuiește ca act de solidarizare cu aceia cărora ea le va fi în continuare indispensabilă ; și că însăși perenitatea ei confirmă retroactiv o geneză dictată de nevoia solidarității. Solidaritatea, pe care o gîndim însă nu numai ca substanța mișcărilor artei către lume, dar și ca substanța mișcărilor lumii către artă. Nu numai munca artististului e legată de celelalte mnuci, dar și acestea de munca artistică ; sînt legături simpatetice și chiar treceri intime de la cele mai felurite activități productive la această anume activitate productivă, și ea necesară funcționării societății. Diferențele specifice nu se estompează, nivelările sînt de neacceptat, dar se impune „frățietatea“ crescîndă și a lucrărilor, și a lucrătorilor. Socialismul este orînduirea solidară tuturor părților ei constitutive ; este orînduirea preocupată de toate ansamblurile și structurile ei. Natura sa o predispune la cele mai

Scanned with OKEN Scanner

diverse activități și valori, pe cît posibil fără accente care să favorizeze sau să defavorizeze, discriminatoriu, doar pe unele dintre ele : e echitabilă repartiție de interese în cadrul unei dezvoltări armonioase. Tensiunile generatoare de valori și valorizări se păstrează, evident, ca și acea menire a artei de a scoate la iveală contradicții și contrarietăți, spre a impulsiona dezvoltarea. Consonanța artei cu lumea din care descinde și spre care se întoarce nu duce la dispariția varietății. Multilateralitatea se opune unilateralității, oricărei unilateralități, și doar ea este aptă să asigure cadrul unei neîntrerupte dezvoltări armonioase. Întregul nostru organism social instituie și tinde către o atare multilateralitate, variată și unitară, diversificată și asamblată. La antipodul dogmelor searbede și nivelatoare, specificul culturii și al artei, în cadrul ei, se evidențiază viguros, dar anume ca unul corelat totalității, apartenențelor și implicării în ansamblurile prin care și pentru care de fapt există : solidaritatea de sine a artei și solidarizarea ei cu spațiul și timpul său istoric ne întorc, în plan moral, la premisele de existență de la care pornisem.

Patosul socialismului. Omul este determinat prin toate împrejurările vieții sale. În această viață a noastră, în care fiecare am trăit ani și uneori luni echivalente prin dramatismul lor social cu cîte un fost secol (deși cine poate judeca din afară tot ce au avut de parcurs și de îndurat oamenii acelor vremi ?), așadar în această viață a noastră „apolitismul“ este în orice caz o absurditate cu care nu avem ce începe, care ne dezgustă prin ipocrizia sau măcar prin inconștiența lui. Politica a fost și este nervul existenței noastre, așa a fost să fie și este bine că s-a întîmplat așa, sîntem ființe politice, ființe care își concep bucuriile și necazurile pri-

vate de cele mai multe ori prin prisma întemeierilor și reverberațiilor sociale, personale cu un decisiv coeficient istoric în fibra noastră cea mai intimă, de care nici nu putem și nici nu dorim să ne desprindem.

Politica, istoria, socialismul au intrat statornic în biografiile contemporanilor noștri ; autobiografia pe care unii dintre ei și-o elaborează cu mijloacele artei ei nu și-ar putea-o imagina altminteri decît într-o osmoză vie cu devenirile vii ale socialismului, căruia i-au devenit și îi sînt părtași. Biografic și suprabiografic, subiectiv și obiectiv ei nu cunosc idee și faptă mai importante decît socialismul ; cel imaginat de predecesori, atunci cînd aceștia au fost puși în condiții în care să-l poată imagina nu doar fantezist, ci ca pe o posibilitate reală și realizabilă ; cel pe care apoi, pas cu pas, au început să-l și înfăptuiască generațiile actuale. Socialismul nu este un miraculos panaceu universal, care să fi rezolvat dintr-o dată și pînă la capăt toate problemele, dar el este, fapt neinfirmat de niciuna dintre greutățile sau erorile lui de maturizare, acea istorică soluție pe care omenirea și omul muncitor și-au elaborat-o și statornicit-o ca bunul lor cel mai de preț. El este soluția în diversitatea soluțiilor lui, conforme condițiilor pe care le-a moștenit și le are de parcurs un popor sau altul, în orice caz fără alternativă în universul palpabil al acestui aproape de încheiere al douăzecelea secol.

Socialismul este și se fortifică din ce în ce drept temei și efect, substanță și atribut al tuturor activităților, inclusiv al grijilor și satisfacțiilor pe care arta le-o oferă fiecărui slujitor al ei. Socialismul este urmarea firească a biografiilor scriitoricești și artistice, este împlinirea lor, nu în sens de prag, căci împlinirea însăși este fără de oprire și de sfîrșit, procesuală în chiar plinătatea sentimentelor și gîndurilor, îndoielilor și căutărilor. Socialismul se

Scanned with OKEN Scanner

cuvine să fie o lume a marilor neliniști, chiar a marilor îndoieli cu privire la îndreptățirea unei soluții sau a alteia, a veșnicelor tatonări sau experimentări într-o direcție sau alta. Niciun om care-și merită numele, niciun artist cu deosebire, nu poate eluda din ființarea sa semnele de întrebare. A fost o vreme cînd am încercat să le înlocuim prea repede și prea facil cu semne de exclamare, cu febrile și lesnicioase ultime puncte la cîte o presupusă ultimă propoziție. Mai tîrziu am învățat că frazările corecte ale vieții — și ale artei — nu se încheie precipitat, că după fiecare frază urmează în orice caz alta, cu cele mai diferite configurații gramaticale, din care nu poate lipsi cîte o nouă întrebare prelungind cîte un răspuns dobîndit.

Decisiv în toate aceste articulări de limbă română și de realitate românească se păstrează însă, negreșit, socialismul ca idee și ca faptă, ca patos în virtutea căruia se configurează totul și toate. „Patosul" însuși a fost cînd și cînd degradat în patetism ieftin, grandilocvent și gesticulator, deși el semnifică, inițial și în cele mai nobile ipostaze ale lui tîrzii, o perfect lucidă consacrare afectivă și intelectuală cauzei edificate de bună voie și în deplinătatea opțiunilor. Și el nu numai că permite, dar chiar presupune pătrunderea tuturor stărilor dramatice și conflictuale de care — ca viață vie și neîntreruptă — beneficiază.

Socialismul a fost asemuit unei nașteri. Nașterile nu sînt ușoare. Cine s-ar opri însă numai la chinurile care le sînt proprii, s-ar dovedi miop în raport chiar cu esența lor, aceea de a da vieții viață. Nici artiștii n-ar putea adopta vreo altă perspectivă față de ceea ce s-a petrecut în jurul lor și în ei în cursul ultimelor trei decenii, față de ceea ce continuă să se petreacă sub ochii lor și în adîncul lor; altminteri li s-ar întuneca vederea. Patosul nașterii ființelor vii se cuvine să le însuflețească

raportarea de zi cu zi, perfect lucidă, la lumea din care fac parte și pe care o fortifică prin propriile lor „nașteri". Între actele pe care cu un cuvînt cam pretențios dar exact le numim „creatoare" există o profundă înrudire de substanță, creația este grea și sublimă atît la nivelul organismului social de ansamblu cît și la acela al operei individuale care îi este dedicată.

Nimic nu este simplu în viața artei, totul cere efort, concentrare, dăruire, chiar durere. Magistrala existenței, odată găsită, asigură însă „supratema" tuturor temelor particulare. Ea este anume patosul socialismului, ca act de creație continuă și perfecționare fără răgaz. Creație a milioanelor, căreia artistul îi este oglindă și părtaș. Creație a lui proprie, prin perlele conștiinței sale, statornice și statornicite.

Scanned with OKEN Scanner

UMANISMUL LITERATURII SOCIALISTE

Propunîndu-şi în mod deliberat să fie o „lectură a omului" contemporan, literatura română de azi îşi redimensionează, ca virtute a angajării sale conştiente, trăsătura umanistă, nu numai prin găsirea unor modalităţi specifice de „descifrare" a evoluţiei sociale în toate articulaţiile ei sau prin reflexia semnificativă a transformării condiţiei omului însuşi, ci şi prin finalitatea ei concretă în asigurarea existenţei umane ca o existenţă omenească. Dacă viziunea artistică asupra lumii este — cum s-a demonstrat — un fapt în ultimă instanţă de natură socială, ea exprimă „capacitatea anumitor medii şi anumitor grupuri sociale de a-şi crea obişnuinţe, moravuri şi tehnici originale de viaţă" [1]. Transformarea radicală a modului de viaţă în socialism ,implicaţiile largi ale umanismului politic au impus în ordinea valorilor artei o nouă perspectivă asupra omului.

Departe de a deveni „traducerea" brută a unor comandamente sociale, arta (şi exemplul complex al literaturii noastre contemporane o subliniază) îşi demonstrează capacitatea de angajare conştientă în manieră proprie, în planul autonomiei sale relative. Limbajul ei semnificativ, tehnicile, suferă re-

[1] L. Grünberg, *Cunoaşterea artistică şi sociologia cunoaşterii*, în lucrarea *Conceptul de realitate în artă*, Ed. „Meridiane", 1972, p. 75.

elaborări continue și chiar dacă o manieră este (istoric), privilegiată, nu înseamnă că, automat este absolutizată. Dezbaterile actuale în jurul problemei realismului în literatură, fecunde din perspectiva conștientizării de către creator a ariei problematice majore a societății noastre, nu trebuie să ducă la un exclusivism al stilului. Realismul literaturii noastre este o atitudine și nu un stil obligatoriu. Opera literară se realizează ca imagine unică ce propune un model de relații sociale sesizabil printr-o gîndire imaginară. Existența atitudinii realiste ca element fundamental nu presupune un etalon pentru tipul de imagine creat. Dimpotrivă, prin diversitatea stilistică și maniera de sintetizare nuanțată, literatura face posibilă o perspectivă multiplă de promovare a valorilor actuale. Solicitînd o lectură activă, participantă, ea stimulează omul în transformarea utilului în „util omenesc“ [1]. Se opune în acest mod efectelor distructive ale standardizării, pasivității, unilateralizării. De aceea, tendința literaturii moderne de a apela la un arsenal tehnic complex, la inovații stilistice, nu îi reduc vocația umanistă, articularea ei pe problemele sociale ale epocii noastre. Inițiativa pe care o generează în descifrarea diferitelor modalități de tratare a unor probleme reale, nuanțate și semnificative în concretitudinea lor, dă literaturii contemporane (ca și artei, în genere), nu numai o finalitate general umană, axiologică, ci și o finalitate concretă, imediată, a cultivării și înnobilării spiritului uman. „...Oricît de nesigure și de agresive ar părea, căutările artei contemporane îndreptățesc o speranță : o civilizație a timpului liber nu va fi în mod necesar o civilizație a inactivității sau a abrutizării, cu condiția să nu zicem a făuririi unei arte

[1] Marx, *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în Marx, Engels, *Scrieri din tinerețe*, Ed. politică, București, 1968, p. 579.

Scanned with OKEN Scanner

de masă, ci ca masa să participe activ la artă în același timp în care accede la conștiința tehnică și la viața politică“ [1]. Ceea ce socialismul realizează efectiv, atît prin egalizarea șanselor tuturor de a se apropia de cuceririle culturii omenești sau de a participa efectiv (în cadrul democrației socialiste), la viața politică, cît și prin potențarea directă a artei în contextul complexului economico-politic și social, prin transformarea ei, în proporție largă, într-un factor necesar și activ al perfecționării și autodepășirii continue a omului nou, al dobîndirii conștiinței angajării profunde în proiectul desăvîrșirii societății socialiste. Arta (și literatura) socialistă tinde să capete astfel o trăsătură revoluționară profund umanistă: modelarea condiției umane însăși.

În acest context se pune și problema valorii. Esența umanistă a literaturii socialiste este desemnată și prin implicarea ei în promovarea și afirmarea unui sistem de valori specific. Corespunzînd „unei intenții umane, istoricește și socialimente condiționate“ orice imagine artistică îndreaptă spre „o judecată de valoare“ [2]. Perspectiva axiologică se constituie, în planul literaturi socialiste, nu atît ca rezultat al determinărilor intrinseci ale operelor (ce nu pot fi totuși excluse), cît ca o modalitate de a raporta aceste determinări la normele și structurile sociale și psihosociale ale colectivității, la particularitățile practicii sociale. Pe fondul constituirii unor valori fundamental definitorii pentru socialism, valoarea centrală fiind omul, apar încă (în condițiile în care procesul de omogenizare a societății își urmează cursul), manifestări specifice grupurilor sociale, se insereză nuanțări caracte-

[1] Mikel Dufrenne, *Pentru om*, Ed. politică, București, 1971, p. 255.
[2] L. Grünberg, *Op. cit.*, p. 79.

ristice. Dacă cunoașterea artistică presupune sistemul social de valori integrat în moduri specifice, cu atît mai mult absolutizarea acestuia (osificarea lui anistorică), nu mai dă artei posibilitatea de a-și juca rolul activ la crearea și promovarea valorilor, la exprimarea simbolică a proiectelor sociale ale epocii. Imaginea omului, pe care literatura o realizează caleidoscopic, se recunoaște ca valoare centrală nu prin proclamarea unui ideal absolut, etalon idealizat al omului contemporan, ci chiar prin surprinderea ariei problematice a acestui om viu, prin analiza căilor concrete de perfecționare a sa, de dezvoltare plenară a aptitudinilor sale. Se presupune ab initio că o literatură cu adevărat angajată și cu o finalitate umanistă asumată conștient, nu este nici o simplă transpunere (cu nuanțe propagandistice), a realității într-o imagine artistică, nici idealizarea acesteia prin intermediul altei imagini, ci o unire a conștientizării și cunoașterii profunde a condiției omului în socialism cu un „teritoriu" imaginar ce o proiectează specific ca pe o realitate estetică. Atitudinea axiologică este expres angajată în realitatea operei care este cu atît mai semnificativă cu cît aria problematică este mai complexă, după cum complexă este realitatea însăși, de la diversitatea laturilor materiale cu evoluția lor, pînă la multitudinea experiențelor subiective, cu toate compartimentele dintre ele.

Finalitatea umanistă a literaturii riscă să fie deformată atunci cînd scriitorul nu poate confrunta (în maniera proprie), și modela estetic (și original), problemele concrete ale realității prin filtrul conștiinței sale artistice, a sensibilității sale axiologice. Conștientizarea proiectelor, a transformărilor statutului existențial al omului în societatea socialistă impun literaturii acel caracter realist ca o trăsătură de ansamblu, ca o atitudine axiologică fundamentală și nu ca o manieră specific-particulară de a surprinde realitatea. „În procesul creației pro-

Scanned with OKEN Scanner

priu-zise, problema nu se pune de a izgoni realul, ci de a propune noi și noi modele ale acestuia, construite pe temeiul unei anumite concepții filozofice, în lumina unei anumite conștiințe artistice, trecute prin filtrul unor anumite sensibilități"[1]. Această perspectivă este justificată și în sensul că realismul, ca fundament al unor posibilități multiple de modelare, implică conjugarea semnificațiilor umaniste ale operei cu aspirațiile istorice concrete ale societății, ale omului contemporan. Opera se structurează ca o conștiință a epocii și totodată ca un proiect al omului ei, ca un ideal realizabil în mod concret.

Literatura și arta socialistă realizează în chipul cel mai adecvat vocația general umană a artei văzînd omul în concretitudinea sa istorică. Nu e vorba numai de „accentuarea" personalității umane prin căile pe care ea le deschide spiritului în efortul său de reconsiderare continuă a imaginii lumii, a raportului om-lume, ci și de făurirea conștientă a idealului realizabil de care s-a amintit, în condițiile eliminării principalelor surse de alienare umană. Iar idealul propus de socialism, idealul omului multilateral dezvoltat, nu reprezintă doar o stare ce trebuie atinsă, ci și o dinamică continuă, un proces de autotransformare a omului în perspectiva asigurării bunăstării lui materiale și al împlinirii lui pe toate planurile.

Literatura, arta (în ansamblu) sînt chemate nu numai să satisfacă nevoi de echilibru ale omului epocii noastre, dar mai ales să satisfacă nevoi și interese de ordin spiritual, pe care modificările radicale în structurile sociale le solicită. Mai mult decît atît : integrîndu-se în demersul societății noastre spre atingerea unui înalt nivel de productivitate materială și spirituală, literatura actuală tre-

---

[1] Al. Tănase, *Problema realului în arta fantastică*, în *Conceptul de realitate în artă*, p. 35.

buie să solicite și să incite omul în dobîndirea unor noi nevoi spirituale, în lărgirea continuă a universului său cultural. De aceea, credem că relația dintre finalitatea umană a operei și atitudinea fundamental realistă este cu atît mai complexă cu cît această atitudine este „sublimată" în maniere diferite de diverși creatori. În fond, dacă atitudinea realistă, ce implică ansamblul sistemului social-uman de valori este o trăsătură esențială în orientarea umanistă, să nu uităm că specificul artei se realizează și pe calea unei anume perfecțiuni tehnice, a unei perfecțiuni în combinarea repertoriului de semne. Realismul înseamnă din acest punct de vedere nu transpunere, nu oglindire, ci creație. „Realul creat" se fundamentează în substanța sa umană, perspectiva pe care o impune fiind nu atît de mult o perspectivă pur gnosică, cît mai mult, perspectiva dobîndirii de către om a conștiinței de sine. Și în acest plan apare ca evidentă trăsătura dinamică a sistemului de valori, pe măsura autoperfecționării omului. Este clar că îmbunătățirea condiției materiale a vieții umane creează premisele reale ale realizării plenare a omului ca om. Literatura (arta, în genere) îl stimulează însă în dezvoltarea armonioasă a tuturor capacităților sale, în complexificarea trăirilor sale subiective, în aderarea sau refuzul unui sistem de valori, a unui ideal propus de societate. Între operă și elementul subiectiv căreia îi este adresată apare o unitate organic-dialectică. „Obiectul de artă, arăta Marx, creează — ca și orice alt produs, un public cu simț artistic capabil să se bucure de frumos. Producția nu produce, așadar, numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect" [1]. Publicul se formează și își formează un „gust" estetic în funcție de valorile pro-

[1] Marx, *Introducere la contribuții la critica economiei politice*, în Marx, Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P., 1968, p. 138.

puse de diversele opere, valori care, odată asimilate, solicită și altele. Ansamblul preferințelor estetice ale publicului indică direcționarea către un anume ideal de valoare estetică. Ceea ce înseamnă însă că, pentru a rezista dinamicii acestui „gust", perfecționării continue a nevoilor și aspirațiilor omului contemporan, acest ideal de valoare estetică trebuie conjugat cu o valoare-ideal, cu o viziune cît mai adecvată asupra problematicii concrete și de perspectivă a omului.

Modernitatea, pe solul fecund al tradiției, presupune, în perspectiva *angajării umaniste* a literaturii socialiste, o reevaluare continuă a modului ei de aderență la structurile dialectice ale realității, la valorile ei ideale. De aceea, dincolo de „mărturiile" exprese ale epocii, pe care invenția artistică le prelucrează, literatura capătă adevărata ei dimensiune umanistă în măsura în care artistul își implică judecățile de valoare în sfera *reală* a perocupărilor omului contemporan. Iată de ce, dincolo de modificările modului de comunicare specific pe care modernitatea le impune literaturii contemporane, literatura socialistă devine cu atît mai viabilă cu cît, prin articulațiile ei multiple, mediază regăsirea în lumea fascinantă a sensului, a evoluției istorice a umanității în etapele ei succesive, a valorilor ideale ale societății în etapa determinată a dezvoltării sale. Se poate vorbi, din acest punct de vedere, despre literatura contemporană ca despre o „*rațiune (concretă)* ca și istoria și știința, (...) în elementele cognitive, gnoseologice, *generale*, sensibilitate (fantezie) și rațiune, care sînt comune", și care capătă specific numai în măsura în care „coerența" introdusă de către fantezie sau imaginație dobîndește acel nivel semnificativ ce „face *expresive* sau grăitoare (...) imaginile" [1]. ...Și a-

[1] G. della Volpe, *Critica gustului*, Ed. „Univers", Buc., 1975, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

ceasta, pentru că literatura nu poate realiza în ultimă instanță prin toate discursurile sale epice sau lirice de la cele mai complexe și vaste medii create pînă la sondarea universului interior al unui personaj, decît „rațiunea" istoriei, exprimată prin adaptarea continuă a formelor expresiei la dinamica structurilor sociale (infra și suprastructurale), reprezentate în esențialitatea lor. Ceea ce înseamnă că, dincolo de *modernizarea formală* a structurilor literaturii contemporane, aceasta va rezista numai în măsura în care este consonantă cu timpul său, în măsura în care verificarea „semnificațiilor sau a valorilor structurale" propuse de ea, „va fi în același timp o verificare a condiționării empirice, istorice, sociale", cu alte cuvinte, a fundamentării sale sociologice (materialiste) [2]. În acest sens, afirmația lui Marx că „arta greacă presupune mitologia greacă" se poate extinde și aplica la oricare arie socială determinată, în evoluția ei materială și spirituală, o afirmație de genul „literatura română contemporană se dezvoltă în omologie cu dezvoltarea structurilor sociale, ideologice, etice și estetice românești", fiind perfect validabilă. Poate și de aceea, de exemplu „natura sociologică" a romanului nostru contemporan este cu atît mai evidentă decît în cazul altor genuri literare, cu cît imaginea multidimensionată pe care o dă (în comunicare) despre un univers re-creat, despre problemele multiple ale omului nou, relevă în lectură dimensiuni etico-estetice valabile universului real și un *humus* istoric specific ariei spirituale ale acestui popor.

Literatura noastră contemporană se fundamentează pe o aplicare conștient angajată asupra realităților noi, a problemelor omului contemporan, în condițiile transformărilor radicale ce au modificat structurile societății noastre după 23 August 1944, implicînd concomitent continuarea în contextul is-

[2] *Ibidem.*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

toric nou, a direcțiilor umaniste fundamentale pe care tradiția noastră literară și le asumase. Și dacă în perioada de început a literaturii socialiste au existat și o serie de eșecuri (datorate în mare parte și unei viziuni dogmatice asupra misiunii artei socialiste și, de asemenea, unui anume manierism derutant), angajarea literaturii în dezbaterea semnificativă a evenimentelor majore ale societății noastre, în descoperirea condiției și sensurilor existenței umane, a destinului individual în societate, a generat o nouă înflorire a acesteia.

Viziunea umanistă a totalității, prezentă, dealtfel, în romanul românesc încă din perioada antebelică, marchează în mod profund lucrările contemporane, surprinderea universului social în structuri echivalente ,realizîndu-se dincolo de diferențele interpretative și analitice și dincolo de diferențele de perspectivă (destinul colectivității sau grupului, destinul individului, poezia naturii). Dacă operele romanești manifest-ideologice (în sensul realizării cu orice preț, indiferent de aria abordată și mijloace, a unei reprezentări evidente a totalității) elimină tocmai preocuparea pentru surprinderea nuanțată și vie a realității concrete cu problemele ei, își pierd posibila valoare și semnificația umanistă ca urmare a pierderii actualității istorice pe de o parte, și ca urmare a reducerii semnificațiilor multiple pe care artistul și publicul le-ar putea da. „...În această zonă de disponibilitate pe care o constituie acel *dincolo de limbaj,* fenomenul literar rezultă dintr-un echilibru — adecvare sau înfruntare — între constrîngerile situației istorice și libertatea lui ca semnificator. Dacă echilibrul este rupt într-un sens sau altul, nu mai există literatură sau nu mai există decît „literatură“ [1].

---

[1] R. Escarpit, *Literar și social,* Ed. „Univers“, Buc., 1974, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Constrîngerea pe care o exercită situația istorică se realizează întotdeauna mediat, artistul nefiind numai martorul epocii sale, ci și unul dintre creatorii ei. Astfel, mutațiile profunde produse de revoluția socialistă în țara noastră sînt sesizabile ontologic și în transformările conștiinței artistice. Participînd la revoluționarea societății, la dezvoltarea ei multilaterală, scriitorul se transformă și pe sine însuși. Imanența conștientizării istoriei în discursul epic sau liric pe care invenția creatoare îl dimensionează în cuprinderea unei lumi semnificative omoloage celei reale, afirmă deschis caracterul realist și finalitatea umanistă a operei, jocul semnelor referențiale făcînd posibilă afirmarea acesteia în maniere distincte, în genuri distincte.

Modalitatea în care literatura socialistă potențează virtuțile de umanizare ale omului contemporan, devine și mai evidentă, în condițiile libertății de creație, prin asimilarea specifică a idealurilor societății ,prin înțelegerea principiilor teoretice care fundamentează demersul ei în realizarea acestor idealuri. Libertatea de creație reprezintă din această perspectivă o adecvare la năzuințele umane, complexe și contradictorii — cum s-a subliniat —, o atitudine nuanțată față de ele.

Receptivitatea creatorilor față de social, emulația spre complexul de probleme ale vieții omului socialist, aplecarea spre trăirile și visele lui, se fac tot mai evident simțite în producțiile literare contemporane. „În momentul de față se conturează un proces de reîntoarcere a cititorilor cu fața spre literatura cu problematică umană de coloratură acut socială...“ [1]. Se validează prin urmare tendința de a gîndi obiectul artei în genere, și al literaturii în special, ca fiind „realitatea raportată la om“.

---

[1] Grigore Smeu, *Mimesis și mimetism*, în *Conceptul de realitate în artă*, Ed. „Meridiane“, 1972, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

Această realitate este complexă, propunînd omului un cîmp problematic extrem de larg. Sigur că — referindu-ne numai la literatură — genurile specifice surprind raportul amintit, în mod nuanțat. Altele sînt virtuțile și posibilitățile epicului față de liric sau dramatic. Nu putem cere literaturii un răspuns exact (și unilateral) la deschiderile umanismului contemporan, la direcțiile pe care construcția socialismului le propune. Marin Preda, ca să luăm un exemplu, surprinde în „Morometii" o zonă specifică a realității în devenirea ei istorică, cu acuitate și în manieră proprie, realizînd artistic un anume tip uman caracteristic și reprezentativ. Dar, dincolo de evoluția umanității rurale, cu milenarele ei îndoieli și acumulări, se profilează o viziune asupra omului, în genere, în raport cu istoria, a modului lui de a reacționa la transformările realității. Nu o determinare de tip mecanicist sau o dogmă îi impun lui Marin Preda sau lui D. R. Popescu să surprindă *contorsiunile,* cu rezonanțe pozitive sau negative, în structura intimă a omului, a acestei realități. Cînd în „Vînătoarea regală" sau în celelalte romane ale sale D. R. Popescu propune o dezbatere lucidă și deschisă a situațiilor reale prin care a trecut societatea, el o face, nu pentru că un principiu i-a impus acest lucru, ci pentru că a simțit această dezbatere consonantă cu sine însuși, cu experiența sa de om contemporan, care a trăit toate fenomenele amintite. În contextul orientării fundamental umaniste, a proiectelor și idealurilor umane înalte pe care socialismul le propune, încorporarea lor estetică dă literaturii acea dimensiune axiologică largă fără de care nu poate fi viabilă. Deși am putea descoperi la mulți dintre scriitorii noștri contemporani o arie tematică apropiată sau chiar comună, nu putem vorbi de o viziune comună, întrucît fiecare își apropie realitatea în mod specific. Despre problemele universului rural în construc-

Scanned with OKEN Scanner

ția socialismului au scris și Titus Popovici și Fănuș Neagu, Dinu Săraru și Süto Andras. Despre problemele intelectualului angajat în dinamica noii orînduiri au scris și Augustin Buzura și Constantin Țoiu, Ion Lăncrănjan sau Platon Pardău. Fiecare și-a conceput însă universul operei într-o manieră specifică, cu pregnanță aparte, abordînd un anume aspect al problematicii umane și sociale implicate. Ar fi greșit să socotim un roman ca „Orgolii" al lui Augustin Buzura, drept valoros numai pentru că a abordat problemele sociale ale unui institut de cercetări contemporane. Valoarea cărții constă în modul personal de a surprinde complexitatea relațiilor dintr-un asemenea institut, caracterele personajelor și conflictul pe care ciocnirea acestora îl impune, individualizarea acută a personajelor, realizată printr-o apăsată tușă datorată măiestriei artistului.

Și nu numai prezentarea realității socialiste într-o viziune personală dă deschiderea umanistă proprie literaturii noastre contemporane. Cînd scrie „Principele", Eugen Barbu nu realizează numai o panoramă a unei epoci apuse, cu moravurile și obiceiurile ei, ci și o viziune din perspectiva omului contemporan asupra acesteia. Astfel, toate judecățile și concluziile implicate reprezintă o „distanțare" a omului de azi față de acea epocă, o interogație plină de semnificație morală, omenească în ultimă instanță, asupra ei.

Nu numai genul epic ne dă dimensiunea implicării umaniste a literaturii socialiste. Lirica, îndeosebi lirica patriotică, stimulează dezvoltarea sau adîncirea unor trăsături specifice sufletului uman, îmbinînd în mod armonios idealuri general-valabile cu trăiri profunde, sentimente de un deosebit rafinament cu elanuri largi, caracteristice epocii noastre. Maniera proprie a fiecărui creator, tehnica de care dispune, ca și elasticitatea adevărului poetic,

Scanned with OKEN Scanner

fac ca genul liric să se realizeze într-o diversitate stilistică și formal deosebită. Dar, dincolo de această diversitate, se recunoaște în lirica românească contemporană aceeași atitudine angajată, aceeași finalitate esențială umanistă.

Poziția conceptual-abstractă a lui Nichita Stănescu relevă un tulburător contact cu realitățile primare, întîlnirea cu „lumea", dialogul continuu cu omul. Regăsirea în pămîntul natal, la Ion Gheorghe, trăirea profund patriotică a liricii lui Ioan Alexandru, dezbaterea directă a problemelor universului social și uman din poemele pline de patos ale lui Adrian Păunescu, ca să luăm numai cîteva exemple semnificative, sînt tot atîtea modalități de a sonda omul, de a-i descoperi idealuri și aspirații. Nu pot lipsi, și nu lipsesc, poemele propriu-zis lirice, poemele de dragoste, poeme ale marilor întrebări, circumscrise ca un corolar al complexului univers interior. Și dacă, din păcate, uneori editorii solicită, din dorința de a valida cu orice preț angajarea poeziei, o raportare mai directă la real, o participare mai evidentă la marile transformări ale societății noastre, acest lucru se întîmplă în detrimentul specificității genului, a raportării directe la om, a angajării personale a creatorului. Poate de aceea, unele plachete de debut se prezintă ca niște cărți hibride, neterminate, cu finalitate neclară.

Revitalizarea socialului în literatură, reconsiderarea în dinamica de ansamblu a societății noastre, a idealurilor și aspirațiilor umane sînt surse de meditație lirică profundă, imbolduri la transfigurarea lor în creație, la angajarea personală a creatorului în dezbaterea lor. Iar judecătorul cel mai exigent este, pînă la urmă, publicul, care selectează, în condițiile tot mai largei sale deschideri, adevăratele opere, valorile estetice ale literaturii.

De aceea, se poate spune că „intuiția emoțională" a valorilor artei face parte dintr-un proces

Scanned with OKEN Scanner

în care omul își „intuiește" propriile probleme. Valoarea estetică este recunoscută tocmai ca întrunind aceste arii problematice ale omului pe teritoriul artei. Ea apare ca fiind unirea contradictorie, dialectică a idealurilor, aspirațiilor înalte ale societății filtrate prin prisma creatorului de artă (și recunoscute apoi de societate în recepția operei), cu posibilitățile și mijloacele de care acesta dispune, prin talent și educație, într-o operă ce, reunindu-le prin calitățile și necesitățile ei interne, devine în comunicare suportul material al valorii estetice. „Oricît de multiple și variate ar fi situațiile istorice concrete, viziunile asupra lumii exprimă totuși reacția unui grup de oameni *relativ constanți* la această multiplicitate de situații reale. Posibilitatea unei filozofii și a unei arte care își păstrează valoarea dincolo de locul și de epoca în care au apărut se bazează tocmai pe faptul că ele exprimă întotdeauna situația istorică transpusă pe planul marilor probleme fundamentale pe care le pun relațiile omului cu ceilalți oameni și cu universul." [1]

Concretizînd prin artă „un univers ale cărui dimensiuni corespund naturii sale", omul realizează și o valoare estetică dimensionată de cerințele și idealurile sale. Arta creează o realitate proprie, instituie un cîmp de valori artistice specifice, dominate de valoarea estetică ce nu se confundă totuși cu ele. În felul acesta răspunde aspirațiilor istorice ale unei societăți a oamenilor săi. „O societate nu aplică un Adevăr, ea îl întemeiază" [2].

---

[1] L. Goldman, *Sociologia literaturii*, Ed. politică, București, 1972, p. 246.

[2] P. Francastel, *Figura și locul*, Ed. „Univers", București, 1971, p. 349.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

AL. TĂNASE

Unele probleme teoretice și metodologice ale raportului artă-ideologie 5

DUMITRU MATEI

Ideologie politică și ideologie artistică 36

GHEORGHE CEAUȘU

Stratul filosofic-ideologic al operei de artă 55

CONSTANTIN MARINESCU

Puritate și impuritate în domeniul artei 82

ION REBEDEU

Arta și cultura națională. Fondul psihosocial al artei în perspectiva idealului estetico-ideologic 99

GERGETA TODEA

Determinismul social și autonomia relativă a artei . . 125

GHEORGHE FILIP

Teoria acțiunii și unele aspecte ale libertății și responsabilității în artă 145

VALERIU RUS

Aspecte ale creației în știință și artă 159

Scanned with OKEN Scanner

MAGDALENA MARIA STROE
Plastica modernă între tehnic și ideologic 174

ELENA RAIA
Corelația dintre artă și morală în cultura românească 201

ION IANOȘI
Socialismul și arta 219

TOMA ROMAN
Umanismul literaturii socialiste 236

Scanned with OKEN Scanner

In seria „HUMANITAS"

au apărut :

- **PRELUDIUL IDEII DE LIBERTATE MORALĂ**
  de Petre Botezatu
- **METAMORFOZELE LUMII INTERIOARE**
  de Vasile Pavelcu
- **APARIȚIA SCRIITORULUI ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ**
  de L. Volovici
- **UMANISM ROMÂNESC**
  de Elena Puha
- **DĂINUIRI DĂNEȘTENE**
  de Eugenia și Costache Buraga
- **ÎNTRE PRUDENȚĂ ȘI EROARE**
  de Teodor Dima
- **INTEROGAȚII**
  de Petre Botezatu
- **ARTA DE LA A LA Z**
  de Ion Pascadi
- **DETERMINARE ȘI STRUCTURĂ ÎN GENETICA MODERNĂ**
  de Vasile Sporici
- **EU ȘI CELĂLALT**
  de Tiberiu Rudică
- **ESEUL**
  de Dumitru Tiutiuca

vor apare :

- **ARTĂ ȘI FILOSOFIE**
  de Ernest Stere
- **ȘTIINȚĂ ȘI UMANISM**
  de Gr. C. Moisil

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : GHEORGHE DRĂGAN
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1979. Format 50×80/16. Coli tipo 16.
Bun de tipar la 17.IX.1979. Tiraj 6.800
exemplare broșate.
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1
IAȘI — ROMÂNIA

Tipărit sub comanda 5151/979 la Întreprinderea
poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie
fabricată de C.C.H. „Letea" Bacău.

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA
JUNIMEA

HUMANITAS

14

Lei 9,25

Scanned with OKEN Scanner